Modalitatea estetică a teatrului

Editura enciclopedică română

Cuvînt înainte

A fi un scriitor complet este o raritate. Camil Petrescu era. Parcurgîndu-i opera, încărcată de sensibilitate și idei, îl găsești poet, dramaturg, publicist, romancier, eseist. În repetatele mele călătorii pe munte, unde lumina, cerul se învecinează cu vegetația, am întîlnit, din cînd în cînd, flori compuse numai din nuanțe care legănîndu-se pe trupul stilizat, ca al firului de iarbă, trebuie să fie hrănite, totuși, de o sevă tare, poate ca aceea a stejarilor sau a șnepenilor prinși de stîncă. Nu știu de ce, acum, ca și altădată, pe Camil Petrescu îl asemăn acelor eflorescențe, al căror joc mirific nu-l pot uita. De ce-și caută ele locul pe înălțimi? Fiindcă acolo, în pămîntul tare, în rocile detunate își găsesc locul aureolînd natura. Cînd scriu despre Camil Petrescu îl simt lîngă mine, în fața mea ca prezență vie, fascinantă: era o gamă de nuanțe, hrănite de seva unei structuri dinamice; el vorbea repede, nervos, poate numai din spaima de a nu fi depășit de idei. Conversația își avea farmecul aparte, pornind de la faptul banal, cotidian, și ajungînd la cele mai suple idei. Fără îndoială, remarcabila sa mobilitate

BCU CLUJ UNIVERSITY LIBRARY

intelectuală era dublată de o mare sensibilitate. Camil a rămas pentru mine un joc de artificii, acel joc vibrant al nuanțelor care compuneau personalitatea sa. Cred că acesta a fost motivul seducător și pentru marele G. Călinescu, atît de parcimonios în elogii și în relații, cînd îl admira și-i dedica paginile memorabile din Istoria literaturii române. Între autorul Ultimei nopți de dragoste... și exegetul de geniu existau corespondențe, le-aș numi similitudini temperamentale.

Camil Petrescu sau Anatole France ? întrebarea mi-am pus-o găsindu-l într-o amiază de ianuarie (1955) la masa de lucru. Pe cap avea o bonetă gris care în clipele febrile îi proteja părul cînepiu și excesiv de mătăsos. Regret și acum îndrăzneala de a-i fi răpit mai mult de două ore pentru a vorbi despre versiunea inițială a piesei Bălcescu și transferul în registrul epic, ajutat de o documentare pe cît de enormă pe atît de minuțioasă. Ochii săi ageri, umbriți de crepusculul melancoliei, m-au fulgerat fără să aibă nimic tutelar. „În fond, am reflectat, toată existența celui din fața mea a fost o continuă furtună roditoare". A discutat deschis despre teatrul modern, repertorii, proiecte teoretice și apoi despre poemul Papuciada. Nu puteai intui scadența fizică apropiată. Cine bănuia, cît de cît, aceasta ? Paradoxele mele juvenile și-au găsit la Camil Petrescu o nobilă înțelegere, tocmai la scriitorul care, într-o incintă plină de literați ambițioși, rostise cîndva voltairian „Nu mai scrieți romane, băieți, că scriu acum eu unu." Timiditatea sa funciară, accidentele de ordin biografic se cereau dominate zgomotos. Ajutorul : voința, tenacitatea și mai presus talentul strălucit. O formă de bovarism ? Nicidecum. Camil Petrescu era sigur de harul său, iar modul în care se exterioriza, chiar dacă stîrnea nedumeriri sau proteste, nu-i putea umbri personalitatea. Între altele, în ultimii ani ai vieții, dorea să-și redediteze Modalitatea estetică a teatrului adus la zi. De la apariția eseului (1937) informația crescuse, dar în esență punctele de vedere rămăseseră aceleași. De fapt lucrarea exprima admirabil perspicacitatea, discernămîntul și tentația polemicii, prezente într-o formă sau alta în vasta sa

publicistică orientată pe cele mai diverse aspecte. Legătura lui Camil Petrescu, preocuparea pentru teatru a apărut chiar înaintea primului război mondial, cînd foarte tînăr semna în Rampa lui N. D. Cocea alături de Liviu Rebreanu și M. Sorbul, în ziar Țara și Limba română pe care le-a condus la Timișoara. Tot în acea perioadă iau naștere primele proiecte dramatice originale. Prin urmare, opiniile privind teatrul colorau natural evantaiul preocupărilor sale. Și Camil Petrescu a izbutit să creeze armonia creației originale cu investigația abstractă, atras fiind de vastul perimetru al filosofiei culturii. Referitor la dramaturg, la atitudinea lui, E. Lovinescu în Memorii (vol. II) nota cu afecțiune reținută: „nu e în intenția mea de a reface etapele ascensiunii literare a lui Camil, și nici chiar etapele succesului și ale intimității lui printre noi, de la primele lui poezii Ciclul morții, refuzate la Ideea europeană și primite atît de cald la Sburătorul, cu articolul meu introductiv, și pînă la seria de piese Suflete tari, Mioara, Act venețian, Mitică Popescu, Danton, citite cu un succes egal, o dată, de două ori, de mai multe ori, în fața unui auditor schimbat, sub diferite forme și remanieri succesive". Dar succesului de cenaclu, motiv de iritare, nu i-a corespuns succesul reprezentației. Poate de aici a pornit eșafodajul său teoretic. Ce este Modalitatea estetică a teatrului decît o tentativă de a pleda pentru interpretarea subtilă pornită din înțelegerea textului în cele mai fine articulații? Camil Petrescu respingea cu violență stilurile desuete, concepțiile regizorale comode. De aici filipicile adresate verismului pedestru sau gesticulației emfatic romantice. El considera teatrul o lume în mic capabilă prin esențializare să transmită tăinuitele resorturi psihologice cu valoare universală. Între Modalitatea estetică a teatrului și Noua structură se stabilește o punte fosforescentă. Camil Petrescu repudiază concepții regizorale, mișcările scenice plecînd de la ideea de autenticitate. Trăirea intensă și implicit convingătoare după Camil Petrescu constituie specificul modern al teatrului, asaltul succesiv de metode convenționale.

Consecvența sa pornea din înțelegerea particularității genului, *menit să-și găsească audiență largă în sfera culturii.*

Reținem, din conversațiile cu el, că actorul trebuia să uite ficțiunea, singurul element esențial fiind acela de a interpreta degajat, fără înțepeniri melodramatice, un destin oricînd posibil. Și aceasta pornea din convingerea că valorile umane trebuie să alunge impresia improvizației, a vremelnicului, pentru a întrupa atitudini eterne. Cu acest gînd cred că autorul Modalității estetice *s-a așezat la masa lui de lucru, contemplînd micul interior cu lumina ochilor săi speriați de idealuri.*

Cît privește o introducere analitică, aceasta credem că ar fi inutilă atîta vreme cît însuși Camil Petrescu, în capitolul secund al Modalității estetice, *o întreprinde laborios. Vom sublinia încă o dată însușirile eseului, unicat în cultura noastră, iar prin amplitudinea deschiderii teoretice, o contribuție românească majoră în sfera esteticii teatrale europene. Autorul piesei* Bălcescu *și al pandantului romanesc* Un om între oameni, *devenite opere fundamentale ale literaturii contemporane, în* Recapitularea aporetică *a eseului orientează cu sagacitatea cunoscută atenția asupra unor opinii pe care le lasă, în chip dialectic, libere comentariului. Faptul avea să-l reafirme de mai multe ori în presa noastră, și aceasta cu puțin timp înaintea morții sale, punctul de plecare fiind tocmai* Modalitatea estetică a teatrului *în a cărei valabilitate credea de pe poziția scriitorului angajat cu întreg potențialul intelectual în idealurile social-politice ale epocii noastre.*

Am căutat să luminăm linii și contururi de portret, așa cum împrejurări generoase ne-au ajutat să-l surprindem în oglinda interioară, deși întreprinderea o simțim, întrucîtva, efemeră. Însuși Camil ar fi fost, poate, printre cei dintîi gata să tulbure imaginea, la fel ca în propria sa operă, supusă mereu prefacerilor. Stilul aparține unui scriitor temperamental. De altfel nu este sin-

gura dovadă. Deseori era la discreția alcătuirii spirituale aparte, adevărată și continuă vibrație a stării de alarmă. Chiar atunci cînd își alege metodele de investigare în planul teoreticului, Camil Petrescu nu întîrzie să le abandoneze, fără crispări, dacă una din ele amenința încorsetarea gîndirii tumultuoase. Îl găsim, bunăoară, cîștigat de iluzoria metodă fenomenologică în cercetarea diverselor manifestări din domeniul artei și culturii. Aici identificăm limitele sale axiologice.

Optînd pentru căile sterile, labirintice, ale fenomenologiei, Camil Petrescu se îndepărtează de înțelegerea profundă a raportului realitate — expresie artistică. Dar nu putem trece cu vederea că însuși autorul reacționează cu luciditate, capabil să recunoască drept cu totul insuficientă metoda ca atare. «La capătul acestei cercetări — scria Camil Petrescu în 1937 — în care am urmărit istoric esența teatrului, trebuie să recunoaștem că un concept, valabil formulat, care să traducă adecvat această esență, nu am putut dobîndi. Dimpotrivă, impresia e că mai curînd am rămas cu sentimentul că asemenea concept nici nu e posibil în gîndirea științifică de azi» *(s.n.). Pe bună dreptate, înțelegînd sensurile și mai adînci ale reprezentației dramatice, același Camil Petrescu avea să adauge, spre sfîrșitul acestui studiu : «Atît cît putem să ne arătăm bănuiala despre cele ce se vor realiza, credem că o explicație a unui obiect artistic, nu atît de complex ca o reprezentație dramatică, dar nici măcar un fragment scenic, ori un tablou — creație adevărată, nu se va obține niciodată prin cercetări de specialitate, ci se vor deduce numai din structura organică a unei viziuni integrale despre lume, din acea solidaritate semnificativă, care dă elementelor înțeles din înțelesul totului. Vrem să spunem că explicația fenomenului artistic nu poate fi decît o parte din lămurirea sistematică unitară a lumii.»*

Peste ani, sub imboldul creator al marilor înfăptuiri revoluționare ce aveau să intervină în viața poporului nostru, autorul Modalității estetice a teatrului *avea să-și*

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

îmbogățească gîndirea filosofică. O dovedesc cu prisosință operele sale care se înscriu ca permanențe ale literaturii socialiste, precum și articolele, numeroase, cu caracter teoretic, expresie peremptorie a poziției de artist-cetățean, participant prin scînteierea scrisului la mesajul militant al culturii legate de cele mai înalte idealuri social-politice ale poporului nostru.

LIVIU CĂLIN

NOTĂ:

Ediția de față reproduce, conform criteriilor științifice de transcriere, textul din Modalitatea estetică a teatrului *(1937),* Teze și antiteze *[1936],* Addenda la «Falsul tratat pentru uzul autorilor dramatici», Teatru, *vol. III (1947), corectînd, ori de cîte ori a fost cazul, în chip tacit, evidentele erori de tipar. Torturat pînă la obsesie de acestea, Camil Petrescu — mai cu seamă din pricina stilului său de lucru care transforma pagina culeasă într-o simplă ciornă — a fost deseori victima travaliului capricios. Temperamentul și harul rămîn însă inalterabile, editorului devotat revenindu-i numai îndatorirea suprimării neglijențelor tipografice, a scamelor care pot din cînd în cînd tulbura nervul expresiei.*

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Modalitatea estetică a teatrului

Principalele concepte despre reprezentaţia dramatică şi critica lor

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU/IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I
Indicații despre metodă

Pentru ca să arătăm dintru început năzuința și limitele studiului de față, trebuie să spunem că, dacă gîndul inițial ar trebui să fie realizat cîndva, ceea ce prezentăm acum ar constitui doar un capitol din introducerea unei lucrări, a cărei pregătire a fost urmărită în decursul anilor prin adunarea materialului necesar și prin realizarea lui fragmentară. În întregime, această „Quidditate a reprezentației dramatice", care ar lăsa deci deoparte cercetarea literaturii dramatice însăși, ar cuprinde probabil mai multe cărți, dintre care întîia despre descrierea structurală și clasificativă a spectacolelor (de la matchul sportiv la filmul vorbitor), despre situarea teatrului în limitele genului spectacol, despre funcțiunea conceptului de valoare artistică în teatru ; această primă carte ar fi deci ceea ce estetica mai nouă înțelege prin fenomenologia ori descrierea sistematică a obiectului. A doua carte ar încerca să lămurească receptivitatea emotivă a spectatorilor și modurile ei, natura afectelor care se desfășoară pe scenă și, în sfîrșit, procesul creației scenice însuși, în motivele lui genetice ; ar fi deci o psihologie a teatrului și a spectacolului în genere. Cea de

a treia carte ar fi menită în întregime să propună o tehnică apropiată a scenei, coordonată cu rezultatele aflate și expuse în cărțile precedente. În sfîrșit, o ultimă carte ar fi impusă de caracterul implicațiilor sociale și culturale specifice artei spectacolului, care e și cea mai complexă, deoarece folosește aproape toate celelalte arte, pentru că a fost totdeauna cu preferință arta maselor și fiindcă în toate timpurile a fost controlată, ades și dirijată, de stat și autoritate. În întregul ei, o asemenea lucrare ar fi una dintre acele monografii pe care le recomandă știința generală a Artei, ca fiind printre soluțiile mai indicate să elucideze marile dificultăți metodologice în Estetică.

Max Dessoir semnalează de altfel cu preciziune «pretențiile *regiei* (teatrale), *filmului* și *dansului*, de a se constitui ca arte autonome» și socoate «că nu ar trebui să se refuze o cercetare a lor sub unghiul de vedere al Științei artei» (vezi *Ansprache auf d. zweiten Aesthetiker Kongress 1924, in Beiträge zur Allgemeinen Kunstswissenschaft*, Stuttgart, 1929).

De altfel, în spiritul științelor monografice, s-a și vorbit de o știință a teatrului, care are într-adevăr un considerabil domeniu spiritual de sistematizat, dovadă marele număr de cărți de specialitate, mai ales în ultimele decenii.

Negreșit însă că eludarea problemei metodei nu e decît aparent posibilă, fiindcă încă din întîiul moment al elaborării planului de lucru ne-am văzut în impasul, de acum familiar, ca să nu spunem clasic, cercetărilor de sub orizontul științelor noologice. Ca să cercetezi faptele, îți trebuie un concept călăuzitor, ca să obții acest concept însă, e necesar să cercetezi faptele. Ca să studiezi varietatea fenomenului în teatru, e necesar mai întîi să știi anume ce este teatrul, tocmai pentru ca să știi ce manifestări pot fi numite cu adevărat teatrale și în ce măsură accentul preocupării să fie dozat. Ca să preferi să studiezi, într-o lucrare specializată despre teatru, reprezentațiile Comediei Franceze unui scandal în stradă, care și el e spectacol, ori unui joc de maimuțe în bîlci, este necesar să ai o judecată anticipată despre natura teatrului însuși. Chiar numai faptul de a consi-

dera, într-o asemenea lucrare, drept reprezentativ și esențial jocul unui mare actor și a neglija tacit contribuția unor meseriași modești, presupune motive teoretice determinante.

Ni s-a părut deci că pînă la capăt dificultatea nu va putea fi ocolită, și pentru că tot trebuia să prezentăm o justificare sistematizatoare, am preferat planul oarecum tradițional, care impune ca atunci cînd dezvolți o temă, s-o definești încă din primele cuvinte, ori, dacă nu se poate, s-o lămurești terminologic în capitolul introductiv. Iată de ce lucrarea noastră plănuită începe cu un asemenea capitol menit să elimine pe cît e cu putință echivocurile și să răspundă la întrebarea nemijlocită : ce este teatrul ? pentru ca mai tîrziu să ne oprim la momentul pe care-l socotim specific teatrului : *Ce este reprezentația dramatică ?* Această întrebare însăși, nu noi o formulăm întîia dată ; ea apare ca o preocupare destul de frecventă în literatura ideologică, tocmai din motivul că arta teatrului ocupă atîta loc în fenomenul cultural. Ni s-a părut deci firesc ca nu numai să nu ignorăm preocupările anterioare despre conceptul de teatru, ci să le urmărim anume, sistematic, și să scoatem din ele toată lumina care ar putea înlesni orientarea și ducerea la bun sfîrșit a studiului pe care ni l-am propus. Am căutat deci să urmărim conceptul de teatru în cît mai multe formulări anterioare, să le deslușim structura și semnificația, iar cînd acest concept nu era formulat într-o lucrare anume, să-l izolăm dintre alte expuneri teoretice și să-l interpretăm, ca să-i putem deduce sensul delimitativ. Dacă însă ne-am fi mărginit numai la compunerile sistematizatoare, ni se pare că am fi lipsit studiul nostru de o contribuție esențială, reprezentată prin tot ceea ce s-ar putea abstrage și din cercetarea istoricului însuși. Nu poate fi vorba aici firește de o metodă empirică, fiindcă înainte de toate nu urmărim să ne însușim aceste abstracții și să le generalizăm apoi, ca fiind soluția căutată. Procedeul e mai curînd inspirat de metoda fenomenologică, deoarece aceasta, deși impune deslușirea esenței într-o intuiție pură, recomandă, în estetică măcar (folosim aci opinia lui M. Geiger) și un examen istoric, anume ca un exercițiu, ca o

pregătire teoretică prin stăpînirea datelor documentare, și mai ales ca o verificare ulterioară a discriminării intuitive.

Am bănuit, la drept vorbind, că vom scoate mult folos, că vom reține multe puncte de sprijin, ba chiar ne întrebam dacă această inventariere nu va duce la vreo descoperire care ne-ar scuti de sarcina unei propuneri teoretice proprii, și tocmai fiindcă nu urmărim o simplă expunere istorică, încercarea noastră păstrează tot timpul o accentuată ordine critică. Am ținut să facem în tovărășia cititorilor această incursiune prealabilă, tocmai pentru a crea o dispoziție de spirit, un unghi de vedere comun pentru o mai adecvată înțelegere a expunerii directe.

Motive mult prea complicate pentru ca să fie expuse aci, fac să întîrzie această propusă „Quidditate a reprezentației dramatice", fără ca măcar să putem afirma cu fermitate că va putea apărea vreodată ; de aceea am socotit că putem tipări separat substanța acestui examen prealabil, care trebuia să fie o introducere doar, tocmai fiindcă a fost gîndită și realizată deosebit de organicitatea lucrării însăși, constituind, am zice, doar o recunoaștere critică a terenului. Scopul acestei tipăriri va fi fost ajuns, dacă acei care se interesează îndeosebi de teatru, vor găsi aci atîta folos cît a tras autorul însuși, cercetînd în spirit discriminativ ceea ce s-a spus esențial despre reprezentația dramatică.

Pentru ca lămuririle metodologice să fie întregite, la cele de mai sus e necesar să adăugăm altele, impuse de specificitatea obiectului nostru. Cînd judecăm producțiile artei teatrului, observă Julius Bab, nu avem niciodată reproduceri de ale originalului, căci nu e o artă transmisibilă, și e aci o dificultate pe care o înțelegem numai dacă ne închipuim că un istoric al picturii, de pildă, ar fi obligat să judece operele clasice nu după original și nici măcar după reproduceri, ci numai după descrieri întîmplătoare despre ele. Însă acesta e cazul celui care vorbește despre spectacolele de teatru din trecut și despre altele contemporane pe care nu le poate vedea el însuși. În asemenea împrejurări el încearcă să-și formeze convingerea din raportări cît mai multe și din

acordul lor, în cazul acesta autorului «aparținîndu-i nu întîmplarea care e judecată, ci o formulare dedusă dintr-o alegere și o înțelegere simpatetică (eine aus Auswahl und Einfühlung stämmende Formulierung [1])».

Naște întrebarea dacă din punct de vedere riguros metodic, procedeul lui Julius Bab este într-adevăr îndreptățit și în ce măsură anume, căci e necesar să lămurim mai îndeaproape greutățile inerente, pentru ca măcar să ocolim cu prudență ceea ce este insolubil, de asemeni să știm cît preț putem să punem pe ceea ce am dobîndit.

Actorii s-au plîns totdeauna de nedreptatea legată pînă acum de destinul creației lor, căci aceasta se pierde în clipa în care se produce chiar, nemaitrăind decît prin ecourile pe care ea le trezește în conștiința spectatorilor, foarte puternice de obicei imediat, din ce în ce mai slabe apoi, dăinuind numai prin legendă după moartea creatorului. Totuși noi credem că se exagerează, subliniindu-se numai dezavantagiile acestui mod de a fi al creației în teatru, căci el prezintă în realitate și avantagii, deoarece tocmai din condițiile specifice ale artei lor, se bucură actorii de acceptarea posterității fără posibilitate de revizuire. Atunci cînd poeții, romancierii, pictorii, compozitorii, arhitecții trăiesc sub zodia unui mare semn de întrebare despre modul în care vor supraviețui în judecata istoriei artei, actorii intră de obicei în paginile acesteia chiar cu aureola cîștigată în timpul vieții, cu sentimentul că procesul nu-l mai pot pierde. Astfel interpreții lui Lemercier au împărtășit o dată cu el gloria în viață, dar pe cînd acest autor dramatic a dispărut din conștiința de artă, de i s-a uitat și numele, deși lucrarea sa a impresionat profund sălile de spectatori, numele domnișoarei Mars, împodobit și cu aureola din această operă, e păstrat în lumină de legendă. Nu mai putem ști de ce calitate erau marile triumfuri de odinioară, trebuie să le acceptăm ca atare, deși știm prin ce soiuri de artificii, înțelegere greșită, speculație facilă, lipsă de con-

[1] Julius Bab, *Das Theater der Gegenwart*, J. Weber, in Leipzig, 1928, p. 231.

știință artistică se realizează și acum triumfuri și reputații false în teatru.

Dacă e o nuanță de tristețe aci, ea e provocată tocmai de gîndul că unii actori de merit autentic, refuzînd să se dedea la compromisuri, n-au cunoscut, în viață fiind, succesele la care aveau dreptul și nici n-au posibilitatea unei reabilitări, fiindcă apelul la judecata posterității nu există pentru ei. E probabil că în viitor însă această stare se va remedia, datorită mijloacelor mecanice de înregistrare ; și de pe acum beneficiază oarecum de ele interpreții muzicali, care pînă acum urmau și ei destinul interpreților dramatici.

Dar e oare o judecată din nou a creației actorului în mod absolut imposibilă, încît să fim nevoiți să renunțăm la o privire obiectivă și să ne mulțumim deci cu o alegere rezultată din acordul opiniilor trecutului și dintr-un sentiment nejustificabil ? Credem că dimpotrivă, discernămîntul critic nu e chiar de tot imposibil, ba încă se poate întemeia pe date care prezintă destulă justificare teoretică. Această motivare pe care o propunem astăzi fără s-o argumentăm, fără ca măcar s-o delimităm și s-o amănunțim, dîndu-o oarecum sub foma unui postulat valabil, este aceea a spațialității timpului în regiunea psiho-socială.

Pe temeiul acestei observații, cea mai mare parte și cea esențială dintre motivele și formele structurale ale trecutului, se regăsesc în structurile actuale, iar procesele psiho-sociale de atunci se reproduc și astăzi în tendințele și interacțiunile lor, adaptate doar formal actualității și modificate prin temeiuri care, principial, se pot urmări analitic. Așa cum într-o familie reunită de la bunic la copilul din leagăn, ai sub privirea actuală forme, tendințe și procese care au fost date și în timp, căci e de presupus că bunicul a gungurit și a agitat mînuțele altădată ca și copilul de lîngă el în clipa asta și, ca urmare a aceleiași tendințe fundamentale, a învățat să vorbească, la fel regăsim trecutul social și cultural în datele concretului actual.

Dispariția unei spețe este destul de rară, mutațiile nu reprezintă un fenomen care modifică adînc, organic

și lateral, de aceea ni se pare că e firesc, justificat și necesar să recunoaștem în trecut procese și structuri pe care le studiem și cunoaștem astăzi, căci așa cum spunem într-altă parte [1], structurile obiective au în genere un caracter de permanență ; variază doar fixarea momentului fenomenologic, adică intrarea în conștiința speciei, în spiritul obiectiv (și doar în sensul influenței conștiinței limitate, poate fi vorba de noutate). În lumina acestei păreri nu mai căutăm să înțelegem prezentul prin trecut, ci dimpotrivă trecutul se explică numai prin prezent și nu poate fi socotit istoric decît acel care poate descifra realitatea actuală fără să condiționeze aceasta de pretinsul beneficiu obiectiv al «perspectivei istorice».

Prin urmare, ca să revenim la obiectul nostru, nu numai că și astăzi mai putem întîlni teatrul medieval de măscărici la periferia culturală, nu numai că și astăzi avem spectacolele de Commedia dell'Arte, dar e probabil că și mijloacele actorilor, năzuințele și ambițiile lor, solidaritatea și neînțelegerile pe care le provoacă azi, le putem recunoaște ca motive determinante și în trecut. Dacă eu cunosc reacțiunile publicului astăzi, le pot bănui și pe cele din trecut, dacă acest public se entuziasmează fără motiv astăzi, a făcut-o desigur și altă dată, dacă o critică teatrală eu o pot interpreta astăzi, recunoscîndu-i motivele cu destulă preciziune, ași putea interpreta la fel și o descriere din trecut, ori, mai precis, dacă recunosc contradicții structurale într-o asemenea descriere astăzi, nu am dreptul să le recunosc și să le identific și în descrierile despre concrete trecute ?

O singură condiție se impune însă ca rejudecata să fie posibilă, anume ca toate semnificațiile să fie de origină concretă. Chiar o judecată formulată în trecut nu va fi luată prin ceea ce exprimă logic, decît rare ori, ci ca un dat concret, revelant pentru organicitatea concretului la care a participat. Iată de ce, de pildă, citatele date în lucrarea prezentă sunt extrem de nume-

[1] *Teze și antiteze. Noua structură și opera lui Marcel Proust*, Cultura Națională, (1936).

roase în structura lor proprie tradusă și de ce expunînd o concepție, nu am parafrazat, cum se obișnuiește, pe autor, rezumîndu-l, ci am căutat în textul său formulările reprezentative, căci de obicei se întîlnesc în orice lucrare pasagii în care autorii își concentrează gîndirea lapidar. Părerile teoretice nu pot fi rezumate decît în științele formale, fără să li se altereze modalitatea spirituală, fiindcă numai în științele formale semnificațiile apophantice se acoperă cu cele logice.

Încheind, ne îngăduim să atragem luarea aminte că lucrarea de față nu este o istorie a teatrului, ci o tipologie a conceptelor istorice privind numai reprezentația dramatică și numai în esențialitatea ei, aceasta hotărînd, de altfel, ordinea materialului, nu cronologia faptelor.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY

II
Lămuriri introductive

În pragul compactei sale lucrări despre *Istoria teatrului universal* Joseph Gregor simte nevoia să discute și să explicitezе conceptul despre teatru.

Nimic nu pare mai firesc decît ca, atunci cînd vrei să faci istoricul unui *ce*, să spui mai întîi ce este acel *ce* însuși, despre care va fi necontenit vorba în decurs de numeroase pagini, acel *ce* care va fi pe larg explicat, dezbătut, urmărit în diversele lui forme, lăudat ori la nevoie dojenit, înfățișat în orice caz ca un fenomen cultural de un interes depășind epocele. Înainte de a arăta *cum* apare ceva, e desigur firesc să se arate *ce* apare supus judecății noastre.

Cu toate acestea, chiar la începutul acestei «introduceri» J. Gregor e nevoit să precizeze că, deși socoate că ar fi necesar să spună «ce este teatrul?» își dă seama însă «că nici măcar nu poate avea nădejdea» să răspundă la această întrebare, «dar că e posibil să pătrundem și să străbatem acest concept cînd îl vom considera atent pe toate laturile lui» [1].

[1] Joseph Gregor, *Weltgeschichte des Theaters*, Ed. Phaidon, Zürich, 1933, p. 7.

Pe calea artei nu se poate ajunge la teatru, fiindcă e mai mult un fenomen social, un «Kollektiwum» care implică o uriașă armătură «case, bani, material mort și mulți oameni care abia se cunosc unii pe alții», și de aceea e chiar de dorit, spune Gregor, să se evite însuși termenul de «artă teatrală».

Prin urmare, este aleasă calea cercetării empirice, a înfățișării succesive a momentelor diferite în care poate fi oarecum vorba despre teatru. Și un astfel de moment este însăși «bolta înstelată și tot ce se întîmplă în cuprinsul ei ca apariție», de la eclipsă la cometă. Mai e de asemeni tot ce se întîmplă în lume, în cer ori în iad, cunoscută fiind expresia (mai cu seamă în apus) de «Teatrul lumii»... De altfel orice schimbare în sînul pămîntului, în lumea vegetală, sugerează oarecum teatrul, căci se poate vorbi de «drama încolțirii, a înfloririi, a veștejirii vegetale»... În definitiv orice transformare (Verwandlung) privită poate fi socotită oarecum spectacol : efervescențele în eprubetele chimice, descompunerea apei prin curent electric și chiar «bombardarea atomilor», cu care spectacolul se scoboară în lumea microcosmică. Tot ce există în sensul heraclitian al «schimbării», mai departe «lupta pentru existență» și apoi «atîtea catastrofe : inundații, incendii, cutremure și erupții vulcanice»... sunt numite în mod curent «drame, tragedii și chiar teatru».

Întrebarea este de unde vine îndreptățirea pentru astfel de exprimare. Ca să se explice motivul acestei identificări, e analizat pe larg modul în care a fost cunoscută în Europa erupția vulcanului Pelé, din insula Martinica. Sunt reproduse știri din gazetele timpului, telegrame, descrieri din care se vede o *serie* cauzală, o încatenare interioară de motive (eine innere Gliederung der Motive [1]). Se recunoaște astfel o desfășurare specific dramatică : a) izbucnirea vulcanului (cenușa, lava, modificările solului, detunetul); b) pierderile omenești ; c) supraviețuitorii, încercări de salvare ; d) foamete, transporturi de alimente și apă ; e) legătura cu restul lumii, ruperea cablului, restabilirea ; f) doliu ;

[1] *Op. cit.*, p. 17.

g) dificultăți de înmormîntare și pericol de ciumă ; h) jefuirea cadavrelor.

...toate constituind «motive dramatice» adică «înlănțuiri cauzale», pe care atenția le urmărește încordat, fiindcă i se par «interesante, deoarece implică pericol și turburare», momente de interes «selectiv care se regăsesc și în teatru».

Toate acestea realizînd paralelismul lanțului informativ : a) zvon impresionant încă nesigur ; b) urmează știrea sigură ; c) cu tendința de exagerare a primelor știri oculare ; d) rămîne aci, pe această bază, reportajul, pînă cînd, prin activitatea corespondenților de ziare, el devine scop în sine și ia diverse forme ; e) novelistice și chiar fantastice și f) încheie cu detalii care sunt cam aceleași pentru orice mare eveniment. În toate aceste reportagii se dau momente care se înlănțuie, în cele mai variate moduri cu putință.

Mai accentuat este acest caracter dramatic în bătăliile navale, totuși e remarcabil și în dialogurile încordate politice ori chiar literare, ca în dialogurile lui Platon. Dar un expresiv tip dramatic îl înfățișează procesele la jurați, adică ori unde e un «joc de forțe» («Kräftespiel»).

Toate aceste exemple arată cît de puternice aspecte teatrale poate înfățișa viața de toate zilele.

În procesele de la jurați apare «una dintre legile cele mai importante ale desfășurării teatrale, acțiunea reciprocă între vorbire, acțiune și public» datorită reacțiilor psihice. Cel ce are să apară și să creeze în fața unui auditoriu, e supus unui complex de inhibiții și febră («Hemungen und Lampenfieber»), pe de altă parte publicul însuși încearcă un soi de emoție analoagă (în seara de premieră, cînd joacă un prieten ori o rudă la care spectatorul ține îndeosebi). Modificarea se produce astfel și în spectator, nu numai în actor... De altfel se creează și acea dispoziție colectivă, care ține de «psihoza maselor» și care, comunicată scenei, face de pildă ca să fie cu totul altfel un spectacol la repetiții decît în fața publicului.

Aceeași intensificare emotivă se remarcă de altfel în ceremonii.

Dar mai importantă parcă de cît toate aceste considerații apare împrejurarea că individul însuși, și cu atît mai mult cu cît e mai diferențiat, își poate privi propria viață ca un spectacol. Totuși nu singure, autoobservația și autocritica pot da caracter dramatic acestei considerări a propriei vieți, ci o vitalitate intensă, jocul soartei, legăturile cu ceilalți oameni și mai ales «moartea, cel mai prețios fruct al vieții noastre».

Dezbaterea iubirii, a prieteniei, a despărțirii, în care oamenii apar și dispar, evenimentele se încheagă și se destramă, sunt momente dramatice, dar nu tot ce e dat și trăit e continuat, ci într-o *alegere* care amintește, într-o analogie foarte apropiată, împărțirea în acte a teatrului, care împărțire la rîndul ei e împrumutată, aceleiași observații a desfășurării ciclice, ca ziua și noaptea, de pildă, ca anotimpurile, ca vîrstele omului. Cele mai înalte înfățișări ale acestui spectacol propriu duc la acele «dislocări în personalitate», care au o legătură nemijlocită cu teatrul.

Toate exemplele date au avut de scop «să caracterizeze motivul general al teatrului, care nu e nicidecum închis în clădiri anume, ci se înconjoară în mod statornic» [1].

Dar la cele de mai sus, la sentimentul dramatic, tragic, teatral, mai trebuie adăugate, ca să sporim structura conceptului de teatru și noțiunea de *iluzie* și de *joc* (găsite în jos, pînă pe scara animală), care se întîlnesc atît de des în spectacole.

Pe lîngă jocul copiilor, cu obiecte fabricate ori improvizate, se poate identifica pe tot cuprinsul pămîntului locuit și în istorie pînă în civilizația egipteană, înclinarea spre *mască* și diversele ei aplicații, căci «măștile» se aplică nu numai pe față ci și pe diferite instrumente (pe scut, pe vase, ca ornament pe locuințe).

«Masca» e poate unul dintre misterele cele mai reale ale culturii, căci poate fi podoabă care uneori (în Borneo) nu mai amintește nici o urmă din fața omenească

[1] *Op. cit.*, p. 33.

și adesea reprezintă tot soiul de animale... În comoara de aur de la Mykene se poate admira «masca lui Agamemnon», relicvă prețioasă arheologică și teatrală. În genere măștile sunt totemuri și icoane ale demonilor, adesea simboluri sexuale, iar de obicei cel ce poartă masca vrea să se dedice demonului, zeului și să-i împrumute atributele.

Folosită și la dans, masca este una dintre rădăcinile teatrului, în orice caz constituie desigur începutul costumului, ca și precizarea inițială a intenției de transformare, de întrerupere a unui eu străin, unul dintre motivele permanente ale teatrului. Masca dă celui care o poartă puterea simbolului și «indienii care joacă mascați în jurul focului nu mai sunt ei înșiși, ci demoni». Dacă alții din jurul lor privesc, se realizează spectacolul încercuit, care e una dintre axiomele teatrului. Dacă însă la acțiune iau parte mai multe personagii, atunci acestea se depărtează puțin, într-un alt spațiu și cu aceasta se creează o nouă treaptă de *iluzie* în teatru, depărtarea, depărtarea de demon. Dintre aplicațiile măștii, unele, ca în ceremonia de inițiere a adolescenților în «Queensland», cînd se încing dialoguri între bărbații (ascunși în pomi, ca spirite) și cei novici, pot fi considerate ca o adevărată «fixare a teatrului».

După cum se vede, J. Gregor se izbește încă de la început de dificultatea crucială pe care o întîmpină științele spiritului în genere și care are un caracter aproape antinomic : posibilitatea unei metode.

Am rezumat cu lărgime vaga încercare descriptivă care deschide *Istoria universală a teatrului* tocmai ca să i se vadă mai clar insuficiențele... La sfîrșitul lungei expuneri trebuie să constatăm că vizatul concept de teatru nu a fost cu adevărat îmbogățit, și nici măcar delimitat cu necesitate. A constata că interesul omului pentru orice soi de modificare este indiscutabil, lămurește foarte puțin de ce *Fedra* lui Racine e «teatru» iar *Fedra* lui Pradon nu e, cum nu sunt atîtea drame polițiste în care modificările se succed automat. De altfel asemenea analize trebuie să fie foarte precaute, dat fiind faptul că în genere orice fapt social și psiholo-

gic fiind dat în concret, implică toată realitatea, încît numai o analiză sistematică și strict fenomenologică poate da rezultate apreciabile. A explica un concept nu înseamnă a-l dizolva în totalitatea concretă, unde orice afirmație e tot așa de valabilă ca și negația ei, ci a-l determina strict intelectual.

De altfel metoda istorico-genetică, studiul «cazurilor-limită», aplicată simplist, cu acel soi de indiferență sistematică, nu duce la nimic.

Mai mult afli despre esența și specificitatea vieții animale din studiul unei pantere, decît din studiul unui coral. Greșeala metodei genetic-istorice vine din superstiția evoluției treptate de la simplu la complex, azi cînd, în forma aceasta, teoria evoluționistă e oarecum abandonată. Nu cazurile simple explică pe cele complicate, ci dimpotrivă. Funcția nutriției se observă mai bine la stejar decît la lichen și mai bine la animale decît la plante.

Metoda istorică nu dă roade nu numai fiindcă ordinea apariției istorice nu este ordinea esențială, ci și fiindcă istoria poate fi o serie întreruptă de cazuri de degenerare, nu e adică serie strict ascendentă.

Mai mult chiar, succesiunea istorică nu e totdeauna succesiune cauzală... Nu s-ar putea spune că esența balonului trebuie căutată în știința îmbălsămării mumiilor, deoarece cultura egipteană a precedat în istoria lumii civilizația franceză, deci nu poți să spui că esența teatrului este de natură religioasă, fiindcă tragedia este născută din serbările eleusinice și din cultul dionisiac.

Faptul că o reacție chimică este privită (cu interes variabil) nu poate furniza decît explicații *formal descriptive* asupra actului observației, nu poate lămuri și motivul fundamental al teatrului, așa cum face greșeala să creadă Joseph Gregor.

Negreșit descrierea analitică e o metodă excelentă, cu condiția să fie sistematică, strict fenomenologică. Aceasta înseamnă o orientare esențială, nu incidentală, examen formal precis și permanență fenomenologică, adică preocuparea despre modalitatea esențialităților.

Ni se pare însă că «teoria» lui Gregor nu e orientată

esențial ci global, fiindcă nu urmărește decît forma spectacolului, în sensul comun al cuvîntului ; nu e strictă, fiindcă nu deslușește momentele eterogene, fiindcă nu izolează specificul, apoi nu e completă, fiindcă nu merge în adîncimea semnificațiilor. Iar întrucît nu obiectizează permanent și ierarhic, putem spune că e lipsită de rigoarea structurii.

Toate aceste considerații despre insuficiența determinărilor preliminare nu împiedică însă ca partea istorică însăși să fie de valoare, dimpotrivă, e poate cea mai de seamă istorie a teatrului, apărută pînă astăzi. Oricît ar părea de paradoxal ca un autor care nu poate să știe (nu să spună doar, cum afirmă Gregor) ce e un fenomen, izbutește să dea totuși o bună istorie a fenomenului, faptul e real și explicația stă în aceea că el practică o metodă care e întemeiată pe una dintre «categoriile constitutive ale realității *sociale independente*» [1], adică e posibilă, fiindcă activitatea istoricului se aplică unui dat social, care e rezultatul unui consens evolutiv, că e o valorizare verificată relativ prin metoda socială, ea însăși întemeiată pe principiul metafizic al realității obiectivate a spiritului.

Datorită acestui fapt Joseph Gregor nu începe istoria teatrului său nici cu studiul istoric al fenomenelor cerești, nici cu istoricul jocului la copii, nici cu istoricul măștii. După lunga încercare teoretică nereușită, fără ca măcar să analizeze relația spectacol-teatru, fără ca măcar să încerce să clasifice spectacolele, începe pur și simplu cu întîiul capitol istoric : *Teatrul Orientului*, pentru ca următorul să fie *Tragedia grecească* etc.

Asemenea metodă folosește de fapt *concepte provizorii*, așa cum o casă se ridică cu ajutorul unei schelării, iar conceptul provizoriu, pe care el nici nu-l formulează, e că teatrul e un *spectacol organizat*, adică *este o exhibiție al cărui obiect este o întîmplare reprodusă în fața unei asistențe numeroase în genere convocate*. Dacă Gregor nu remarcă acest specific de *exhibiție* al teatrului, care l-ar fi scutit de ocolurile în

[1] Vezi D. Gusti, *Sociologia militans*, Ed. Institutului social român, 1934, p. 9 și următoarele.

chimia anorganică, nu e mai puțin adevărat că modalitatea socială îl călăuzește cu relativă siguranță de-a lungul întregii sale lucrări. Natura pragmatică a metodei acesteia se dovedește însă insuficientă atunci cînd e vorba de o aprofundare riguroasă a oricărui dat spectacular, și devine evident că dacă o istorie a teatrului se poate dispensa de un concept definitiv, recursul la un temei ideologic, raportarea la o poziție teoretică devine inevitabilă atunci cînd propunerile năzuiesc să devie stricte.

Selecționarea și polarizarea materialului nu se poate face decît în funcție de un concept teoretic, chiar dacă acest concept este inadecvat, ca de pildă formula unei ipoteze științifice utile și care urmează a fi lichidată ulterior, adeseori fără ca însuși autorul să-și dea seama de aceasta. Va fi pentru noi un procedeu tehnic al cărții, ca să arătăm pe ce modalitate din estetica teoretică se fundează fiecare dintre aceste concepte provizorii.

Întrebarea noastră, ce este teatrul ?, nu se referea însă la acest concept provizoriu statistic, ci la esența teatrului în sens strict, adică la *determinarea calitativă*, cu înțelesul că rămîn deoparte toate celelalte modalități ale teatrului, pentru eventuale studii ulterioare : condiția lui socială, quidditatea psihologică și modalitatea tehnică.

E un concurs social intelectual, de natură intuiționistă, care în activitatea normală, în planul valorilor, traduce esența prin calitate, pe cînd dimpotrivă, preocuparea specialiștilor merge în genere cu stăruință spre specificitate. De cîte ori se discută deci, în lumea care se ocupă de teatru, despre teatru, în sensul indicării de pildă a «teatrului adevărat», se înțelege mai totdeauna dorința de a stabili care e *arta teatrului*, (iar «arta» la rîndul ei înțeleasă ca valoare în artă) și de aci ostentația cu care cele mai adeseori teatrele revoluționare se intitulează anume : Teatrul de Artă, Teatrul Artistic etc.

În ceea ce privește specificitatea formală a teatrului, ea rămîne pe un plan secundar și e adusă în discuție numai cînd această specificitate însăși e considerată ca un criteriu de valoare, și aceasta e doar o întîmplare

din vremurile din urmă, după cum vom vedea în capitolele următoare. De altfel, în cele ce urmează ne propunem să facem un soi de istoric a modului de a judeca teatrul înțeles ca artă a teatrului, adică să înfățișăm diferite judecăți despre condiția valorilor în teatru, subînțelese și mai rareori exprimate în decursul timpului.

Particularitatea metodei folosită aci este, după cum se vede, că deși are forma unei experimentări mentale, de vreme ce e o expunere istorică a diferitelor concepte despre arta teatrului, nu are de scop să formeze un concept empiric, care să fie rezultatul unei confruntări urmate de abstrageri și generalizări, iar pe de altă parte, cu tot caracterul ei empiric, nu va urmări decît modalitatea axiologică a teatrului, fiindcă aceasta e preocuparea normală a vieții culturale.

Am socotit că e necesar ca, înainte de a propune o judecată personală despre problemele pe care le pune această artă atît de complexă, să arătăm, pentru o mai apropiată lămurire a cititorilor, care au fost diferitele concepții despre natura teatrului, reprezentînd năzuința de sistematizare, încercată în opere de specialitate...

Se înțelege că atît propunerea modalității practice cît și selecționarea bibliografică nu sunt întîmplătoare, ci motivate de conceptul axiologic [1], de altfel ni se

[1] S-ar putea împărți bibliografia istorică și teoretică a spectacolului (cea referitoare la natura lui) în două categorii de lucrări : unele elaborate de diletanți și profesioniști ai teatrului, altele reprezentînd contribuția unor esteticieni de seamă la deslușirea întrebărilor pe care le pune arta reprezentației. Cele dintîi păcătuiesc în genere prin superficialitatea lor, chiar cînd sunt oarecum juste. Constau cele mai adese din memorii de ale marilor actori, din interviewuri de ale regizorilor, din eseuri publicate de critici sau de ziariști ai teatrului. Ziarele de specialitate, și chiar celelalte, conțin numeroase convorbiri cu artiștii și niciodată nu lipsește întrebarea despre concepția lor despre arta lor dramatică, despre modul în care își realizează rolul, despre jocul confraților. Necesitatea în care se află regizorii moderni, mai toți cu intenții de a impune o «artă nouă», de a se explica, i-a constrîns și pe ei la o întreagă literatură, în care se exprimă judecăți severe despre ce a fost și se propune un nou ideal de artă dramatică. Ziariștii și-au făcut o adevărată specialitate din «anchete» menite să elucideze mult pasionanta problemă a tea-

pare necesar să precizăm încăodată că această condiție a esențialității axiologice este temeiul însuși al acestei lucrări.

---

trului. Pe de altă parte, numeroși critici, încurajați de prețuirea arătată cronicilor lor, le-au strîns adeseori în volum, dîndu-le titluri în parte numai potrivite cuprinsului, ca de pildă : *Noul teatru german* sau *Teatrul creator* etc.

Bogăția acestei literaturi nu trebuie să mire, deoarece pînă acum în urmă teatrul (iar de atunci încoace cinematograful) era o artă cu mari aderențe sociale, ca nici o alta, punînd în joc mari interese morale și financiare, asigurînd existența materială, uneori foarte luxoasă, a foarte numeroși artiști și colaboratori administrativi, tehnici, publicistici. Se poate spune că această literatură nu reprezintă în genere un aport apreciabil pentru promovarea problemelor care ne preocupă. Mai totdeauna autorii ei ignorează contribuțiile aduse în trecut, criticele temeinice care s-au adus diverselor poziții estetice, și nu fac decît să reia, cu mijloace uneori prea reduse, dezbateri de acum clasate în istoria esteticii, crezînd că descoperă adevăruri inedite cînd în genere nu fac decît să generalizeze diletant și excesiv, fără control teoretic, observații empirice, desigur de cele mai adeseori întemeiate, dar fără semnificație, ori greșit interpretate. Astfel, după cum vom vedea mai departe, numeroasa literatură a specialiștilor oferă fragmente și intenții de concepții, care amintesc rînd pe rînd, fără nici o rigoare teoretică, ori direcția metafizică, ori cea genetică, socială, psihologică sau raționalistă a esteticii. Necunoscînd criticele serioase exercitate de atîtea decenii, neștiind astfel că reiau atitudini perimate, ei se pierd în afirmații excesive, apodictice. O pildă despre dezorientare am putea-o da, arătînd cît de surprinsă a fost critica teatrală de pretențiile filozofice ale dramaturgului italian, de mare reputație în anii trecuți, Pirandello.

Negreșit că sunt numeroase excepții, că unele din aceste lucrări uimesc prin perspicacitatea observațiilor, impresionează prin caracterul lor de actualitate, mai ales cînd își păstrează autenticitatea concretă. Pentru un teoretician ele reprezintă în cazul acesta un bogat material informativ, posibilități de contribuție și verificare remarcabile.

BCU

III
Primatul textului

1. Adecvarea şi inadecvarea clasică

Dacă afirmăm că, în sensul obiectiv al spiritului de azi, în ordine istorică, primatul textului scris în teatru apare ca o condiţie esenţială, exprimăm un concept discutabil, totuşi stabilim o bază reală, oricît de superficială, problematicei pe care ne-o propunem. De altfel, această înţelegere a teatrului e aceea care a dominat în epoca modernă, deşi nu o găsim nici la începutul teatrului antic, nici în cea mai mare parte a istoriei, şi cu toate că nu s-a impus niciodată exclusiv, cum pe de altă parte nu mai e acceptată de regizorii «revoluţionari» de azi... De unde vine dar prestigiul ei, în stare să biruie atîtea dificultăţi istorice şi să apară cu necesitatea unei judecăţi fundamentale ? Credem că această semnificaţie esenţială este constituită pe năzuinţa metafizică a obiectivării, a supravieţuirii şi pare foarte firesc să se considere, în acel dintîi spectacol cu *Hamlet* din 1602, ca esenţial textul, de vreme ce el poate constitui o specie nouă, reprezentată în întindere prin toate spectacolele istorice posibile, pe baza textului shakespearean, pe cîtă vreme un *Hamlet* improvizat (dacă ar fi fost posibil) ar fi pierit o dată cu primul spectacol... firește, pe de altă

parte, că transmis oral, în tradiție, n-ar fi fost mai puțin un text.

Textul scris apare ca un principiu de economie a experienței și a creației, e adică un fenomen cultural în sensul specific al cuvîntului (dacă se acceptă propunerea noastră de a se defini *cultura și ca o economie a experienței interne).*

Pur istoric, evoluția teatrului a fost în genere legată de sărbătorile eleusinice ale antichității și de cultul lui Dyonisos.

I se atribuie lui Thespis gestul revoluționar de a fi ieșit din cor, ca să-i dea replica, instituind astfel întîiul actor, gest care silind mulțimea ascultătorilor (ca să-i poată vedea fața) să se așeze semicircular, a creat esența localului de teatru, *de unde numele genului întreg,* mai ales că și *scena* se atribuie tot lui Thespis, care și-a adus probabil legendarul «car» cu măști și poate cu costume, pe latura liberă, ca să-i fie la îndemînă. De altfel tot lui i se datorește aducerea din Peloponez în Atica a tragediei, născută pare-se din threnele funebre, după cum din comosul dyonisiilor cîmpenești cu ditirambii săi, ar fi ieșit comedia [1].

Cînd Pisistrate fundă marile Dyonisii (dyonisiile orășenești) în 534, admise și un concurs de tragedie (dublat cu un concurs de actori de tragedie în 449), care cunoscu un răsunet imens, încît în urmă apar, spune Aristofan, «mii de autori de tragedie» [2], dar între ei fuseseră, succesiv, și Eschile, Sofocle, Euripide... Prin urmare în fața unui juriu critic și a mulțimii care judecă și ea de asemeni, se pot înfățișa operele[3] a trei autori, aleși în examen preliminar, deci deși lucrările nu se joacă decît o singură dată, nu putem spune în nici un caz că ele erau improvizate, de vreme ce erau alese și învățate, dimpotrivă e evident că se zămisleau în afară de momentul și locul festivităților. De altfel mai tîrziu

[1] Vezi mai pe larg despre organizarea tehnică a teatrului elen : Octave Navarre, *Le Théâtre grec,* Payot, 1925.

[2] *Op. cit.,* p. 125 și următoarele.

[3] Mai tîrziu o tetralogie (3 tragedii și o operă satirică), *op. cit.,* p. 131.

s-a hotărît reluarea tragediilor și un decret votat în anul 330, la propunerea oratorului Licurg, ridica statui de aramă celor trei mari poeți dramatici, de asemenea impunea *ca o copie de pe operele lor să fie adusă la arhive și interzicea actorilor să se abată de la textul oficial* [1].

Teatrul modern apare și el păstrînd întocmai relația text-actori și chiar forma localului, ceea ce trebuie subliniat ca esențial, fiindcă acest teatru nu e decît o reluare a tradiției antichității. Apare în școli și cercurile academice, întîi sub forma de text latin și grec, iar în urmă, în imitații de piese latine și grecești, interpretate de școlari și amatori umaniști. Aceasta e una din formele reluării, care ne arată teatrul perpetuat prin activitate strict intelectuală. Dar, cum din ceea ce e dat social efectiv, nimic nu dispare, ci numai se adaptează, mai e și celălalt fir pornit din originea magică, perpetuat sub forma procesiunilor religioase, păgîne, căzut de drept pe al doilea plan (și asta numai în judecata intelectuală) față de importanța teatrului pe bază de text, suferind transformări o dată cu biruința creștinismului, dar în realitate perpetuîndu-se în procesiuni religioase acuma, identificate în sudul Italiei mai întîi, apoi în toată Europa, sub forma misterelor, a moralităților și a pasiunilor. Paralel cu aceste forme găsim o a treia, cu un caracter profan, care duce mai departe firul comosurilor, probabil, al dansurilor bachice înseși, trecute prin urzeala comediei aristofanice și păstrate de-a lungul istoriei în jocuri burlești, în procesiuni festive populare, în farse țărănești, pînă la Commedia dell'Arte, din care în timpurile moderne iese opereta și music-hall-ul.

Crearea teatrului modern din interferența și ades fuzionarea acestor direcții nu e ușor de precizat. Dar, se poate constata prin veacul al XVI-lea o dispariție aproape completă a teatrului religios, datorită intervenției energice a autorităților religioase, și o ridicare a comediei profane și vulgare către subiecte mai complicate, mai subtile, aceasta sub influența teatrului academic.

[1] *Op. cit.*, p. 133.

Astfel datorită imensului prestigiu umanist italian se produce o intelectualizare «mondenă» mai ales în jurul curților domnitoare, unde teatrul face parte din serbările și petrecerile curților («triumfurile» și alegoriile sînt îmbibate de aluzii și figuri mitologice [1]. Teatrul profan popular este cu totul abandonat vulgului, iar elita se îndreaptă spre teatrul intelectual, care firește implică textul, *fiindcă momentele de inspirație ale actorului sunt incerte*. Erudiții de seamă ai timpului (și chiar unii prinți ca Lorenzo Magnificul) se încearcă în a imita modelele teatrului antic, căutînd să dea, treptat, adîncime și frumusețe formală producției lor. De altfel și atenția auditorilor pare îndreptată mai cu osebire asupra frumuseții și valorii literare a textului, poate și pentru că aceste texte erau furnizate și interpretate de membrii diverselor societăți academice și judecate de critici, firește, semeni ai lor, înainte ca actorii de meserie (care culegeau triumfuri în Commedia dell' Arte) să-și impuie personalitatea.

Prin urmare prestigiul antichității și faptul însuși că actorul, după aplauzele primite în timpul vieții, dispărea, pe cînd opera supraviețuia în posibilități de reluare, de noi interpretări de judecată în istoria literară, făceau să nu mai încapă îndoială asupra întîietății în prețuire. De aceea judecata despre prioritatea textului în teatrul de artă apare de la Renaștere încoace ca o dogmă, care abia în ultimii 50 de ani a fost pusă din nou intens în discuție, cu o surprinzătoare aparență de îndreptățire.

Această concepție a Renașterii este de fapt o concepție rațională, rod al acelui cult raționalist care a fost emanciparea din Evul Mediu. Este o afirmare a concepției despre rolul imitativ al artei în genere. Actorul trebuie *să redea* textul, să reproducă, nu să creeze, ca și autorul, într-alt sens subordonat modelelor antice.

[1] Despre spiritul umanist, despre trăirea intelectuală sărbătorească, în versuri cîntate și disertații filozofice, la începutul Renașterii, vezi P. P. Negulescu, *Academia platonică din Florența* și în deosebi *Iubirea ca factor cosmic*, în *Revista fundațiilor*, nr. 10, an 1935.

«Aimez donc la raison : que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.»

. . . . . .

«Rien n'est beau que le vrai»...

. . . . . .

«Mais la nature est vraie»...

Căci ideea de «intuiție a naturii» domină tot veacul clasic francez, nu numai arta teatrului... Literatura dramatică însăși își propune și e invitată critic să imite ceea ce e «natural», deci rațional (în realitate se cere imitația frumosului). Actorul nu este decît un mijloc transparent, un mijlocitor care trebuie să redea textul. De altfel și ceea ce i se cere anume e voce frumoasă, dicțiune, frazare, căldură și pasiune recitativă, chestiunea întrupării ori a costumului, de pildă, nepunîndu-se cu necesitate, iar jocul scenic fiind necunoscut.

Toată această epocă raționalistă năzuiește spre «imitație», dar firește triumfă tocmai atunci cînd își calcă principiile. Căci imitația în sine, este un non sens. Ce să imiți ? Ce este dat în afară de costume ? Nu poți imita decît ce găsești în tine însuți, iar în tine însuți nu găsești decît un absolut psihologic și o lume de formule, poncife, clișee moștenite social pentru a realiza o lume exterioară. Cînd a vrut să imite natura, literatura dramatică n-a izbutit, dar a izbutit cînd a realizat conținut psihologic și a izbutit de asemeni cînd n-a mai «imitat» dar a năzuit spre forme abstracte oarecum, încercînd să realizeze un soi de frumos ideal, o «literatură nobilă» de preț în felul ei. Estetica raționalistă pe care se întemeia concepția clasică a unei arte teatrale simplu reproducătoare, nu putea să se rezolve, în activitatea curentă, decît pe direcții false [1], așa cum vom vedea.

Problema, centrală discuțiilor privind arta teatrului, despre caracterul reproductiv, ori creator, al acestei arte, nu s-a pus decît mult mai tîrziu, căci teatrul francez, considerat cel dintîi în lume (chiar sub formele premergătoare Comediei Franceze), nu a cerut decît pro-

[1] O mai de aproape discutare a raționalismului în literatură se poate găsi în eseul nostru *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, în volumul *Teze și antiteze*, Ed. Cultura Națională, (1936).

priu-zis prezentarea «declamatoare» a rolului, căci cu toată etimologia lui și cu toată moștenirea romană compromisă, cuvîntul n-avea multă vreme nimic peiorativ. Faptul însuși că tragedia clasică e în versuri, că îmbracă o anumită solemnitate, că evită familiaritatea ca pe o trivialitate, impunea o anumită modalitate actorului. „Conservatoire national de musique et de déclamation" este titlul exact al institutului în care se învață arta actorului la Paris, dar de unde se pare că nu prea au ieșit actori mari, cei de frunte recrutîndu-se de-a dreptul din cadrul social liber.

Dîndu-i-se artei în genere drept scop și obiect *imitarea naturei (frumoase)*, în realitate nu i se oferea nimic, era doar iluzia că se oferă o soluție estetică, dar ceea ce e mai curios este că, în cazuri de acestea, cei ce aderă la o asemenea soluție, convin doar mental, căci în activitatea lor realizează lucruri cu totul diferite. Numai așa sînt posibile «școlile» în artă, ca și în teatru îndeosebi. E un decalaj între intenția teoretică și faptă, provocat din imposibilitatea traducerii principiului fals formulat, în act adecvat.

E o distanță, un vag paralelism, de la cap la mînă, ca într-un soi de viziune onirică în care cel cu ochii închiși nu are pace și lovește perina, dar visează că mîngîie sau lovește o persoană.

Această modalitate noi o socotim specifică activității omenești și e oarecum o depășire o bovarismului, fiindcă omul nu numai că se crede că e ceea ce se dorește să fie, dar socoate că realizează ceea ce afirmă, și sînt cazuri cînd activitatea concretă merge de-a dreptul în sens contrazicător cu conceptul inițial și determinant, fără ca măcar cel interesat să observe vreo discrepanță.

Dacă un lucru nu e posibil în artă, așa cum a fost formulat, oamenii fac altceva, fac ceea ce pot, cu convingerea însă că izbutesc ceea ce gîndeau.

Neputînd imita deci natura, neputînd fi natural în interpretarea unor roluri care, ele însele, se presupunea că imită natura pe cînd realizau cu totul altceva, actorii francezi au deviat în activitatea lor pe două direcții deopotrivă de false.

Într-un sens, arta teatrului s-a redus în Franța, în mod curent, firește, fiindcă nu luăm în considerație momentele de excepție, la arta actorului (confuzie plină de grele consecințe), iar arta actorului a fost redusă la declamarea rolului, mai exact la dialog.

Nu e aci numai concepția dominantă în teatrul francez în primele două veacuri, cînd e considerat cel dintîi teatru din lume, dar chiar în 1936, adică după o jumătate de veac de sforțări reformatoare în Europa și chiar în America, atunci deci cînd poziția e în genere părăsită, administratorul general al Comediei Franceze își inaugurează volumul despre teatru cu următoarea lapidară afirmație :

«Autorul dramatic este un artist care creează caractere, inventă situații și care, exclusiv cu ajutorul dialogului literar și natural, își pune personagiile în conflict într-o acțiune rapidă, logică atrăgătoare»[1].

Definiția e desigur surprinzător de falsă, dar e în același timp semnificativă pentru concepția de teatru pe care am numit-o clasică... Caracterul de dialog al teatrului francez e din ce în ce mai mult considerat ca o dovadă a neputinței de a crea, iar regizorii moderni germani îl și numesc, peiorativ, „Konversationstheater"... Ceea ce a subliniat și mai mult deficiența acestui soi de teatru a fost invenția cinematografului vorbitor, cînd sterilitatea regizorilor francezi a apărut evidentă, căci în loc de creație, cinematograful francez oferă în genere dialoguri filmate.

Așa cum am arătat, reducînd arta teatrului la arta actorului, în realitate curentă, arta actorului însăși era redusă la declamație și acțiune.

Înainte de război chiar, un autor considerat ca autoritate, începe capitolul *Dicțiunea și arta comedianului* cu precizarea :

«Dacă arta de a spune (l'art de dire) nu e toată arta actorului, e foarte sigur că e fondul ei și, cam pe aproape, esențialul : ea (dicțiunea) creează și rezumă această artă.

[1] Emile Fabre, *Le théâtre*, Librairie Hachette, 1936, p. 5.

Acțiunea exterioară, fizionomia, gestul, nu sunt decît auxiliarele ei (dicțiunii), ori servitorii ei ; ea le tîrăște după ea sau le conține ; întotdeauna ea le dirijează.» [1]

La ce folosește că acest autor dezaprobă și el declamația goală :

«nimic nu poate fi mai supărător decît cuvîntul *declamație*, folosit ca să slujească drept titlu claselor de comedie și tragedie... El implică deja idei de pompă de căutare silnică, de solemnitate afectată» etc ?

Căci definiția pe care o propune e falsă și irealizabilă :

(Dicțiunea) «e arta de a da cuvintelor și frazelor, prin vorbire (par la parole), semnificația lor integrală, în corecția formei, în adevărul și frumusețea expresiei».

Falsă, fiindcă nu vorbirea dă semnificația integrală cuvintelor și frazelor, fiindcă acea corecție a formei este artificială, ori de-a dreptul dăunătoare artei, fiindcă expresia nu are «adevăr și frumusețe», ci este o *intenție totalitară, concretă.*

Desigur că asemenea lucrări conțin și numeroase lucruri juste, adevăruri acceptabile, că în partea de negație sunt mai totdeauna întemeiate, dar e caracteristic pentru mai toate datele din domeniul științelor spiritului să fie juste în ceea ce au critic și negator, și să propuie soluții care, neputîndu-se integra unui concret, (iar prin concret înțelegem tot ceea ce e imanent, deci și structurile teoretice), cu toată aparența lor de a spune același lucru cu ceea ce ar dori să spună, nu spun nimic. Definiția citată de noi, într-adevăr nu spune nimic, iar interpretarea ei, în cuprinsul cărții, nu oferă decît lucruri rezonabile, dar neautentice.

Caracterul retoric al teatrului francez, chiar de azi, unanim recunoscut și mult imputat, vine tocmai din aservirea actorului unui text care, cum am spus, cele mai ades în versuri, implica tirada, jocul de cuvinte, poanta, acrobația verbală. S-a întîmplat însă ca în cazurile date actorul, împins de sentimentul propriei lui valori, să caute să depășească textul, chiar în sensul textului, să-l dinamizeze, să-l valorifice, dar după propria lui concepție, iar rezultatul a fost că în realitate

[1] Léon Brémont, *L'art de dire et le Théâtre*, Paris, Librairie Delagrave, p. 31.

nu a făcut decît să și-l aservească, să-l transforme *într-un pretext pentru exercițiul propriei lui «arte»*, — aceasta fiind, de altfel, felul frecvent în teatru —, exagerînd prelungirea situației inițiale într-o manieră declarativă și «teatrală».

A ales din text ceea ce îi slujea în dorința de *efect* imediat, tirada, și de cele mai multe ori a neglijat restul. Cele mai mari succese le obținea pe cont propriu printr-o acrobație retorică. Faptul că arta teatrului s-a redus și ea la arta actorului timp de aproape trei veacuri nu era decît o consecință imediată a concentrării asupra textului și, în text, asupra momentelor maxime de text, asupra tiradelor, care apăreau mai bine în vorbire, restul dispărînd cu totul, adică era indiferent costumul actorului, neglijat decorul, aproximativă figurația, recuzita, lumina [1]. În așa măsură că timp de 150 de ani s-a jucat pe scenă orice tragedie într-un costum oarecum vag roman și chiar «revoluția» actriței Clairon și a lui Lekain nu a dus decît la un vag costum de operă, care se folosea de toate teatrele pentru toate piesele, indiferent de epoca pe care o înfățișau (abia modificat prin adausuri indicative convenționale).

Dacă în principiul ei și chiar în aparență, arta actorului se presupunea în serviciul nediscutat al textului, în realitate această subordonare era destul de rar respectată și dezacordul dintre autor și interpreți a fost în genere destul de mare. Actorul de altfel se înmlădie cu greu textului, de multe ori nu-l înțelege, deci nu-l interpretează cu convingere, ori îl prețuiește doar fragmentar, cam pe acolo pe unde se potrivește mijloacelor sale. Cum el apare nemijlocit în fața publicului, cum el poartă răspunderea concretă a succesului, e înclinat să smulgă aprobarea spectatorilor făcînd paradă de însușiri personale, în sensul experienței lui trecute, bazat pe aprobări publice anterioare, propriu-zis în sensul

[1] «Decorul închis, așa cum îl cunoaștem astăzi, nu exista (pe scenă erau banchete cu spectatori). Actorii jucau totdeauna în picioare ca niște maeștri de dans... cu piciorul dus înainte și pumnul în șold... Baron a îndrăznit să ridice brațul deasupra capului, deși regulile interziceau asta»... (H. Bidou, *Comment on jouait la comédie*, în *Le Théâtre à Paris au XVIII-e siècle*, Payot, 1930, p. 121 și următoarele.)

gustului curent. Caută deci efecte pe deasupra textului, care adeseori contrazic textul. Vocea se umflă, se oferă în posibilităţile ei sonore, în contursiuni frumoase, în accente variate, mimica devine excesivă, acrobatică, avantajul fizic devine exhibitiv. Arta actorului care era în această concepţie adecvată, imitativă, reproductivă, devine cu timpul independentă, expozitivă, se îmbolnăveşte de formalismul artistic al epocii şi se transformă în *virtuozitate*. Cum însă nici această virtuozitate nu e la îndemîna oricui (căci marii virtuoşi ai «organului», cum li se zicea, sunt destul de rari, cîţiva într-o epocă, cei mai mulţi actori (teatrele, operele, şcolile) se mulţumesc cu o imitaţie de virtuozitate şi imită deci singurul lucru imitabil, procedurile rutinare ale virtuozităţii visate. Avem astfel o artă oficială, academizantă. Actorul îşi însuşeşte ticurile vedetelor, le imită mimica vocală mai ales, dar şi pe cea fizică, foloseşte gesturi poncife, încearcă pe textul tiradelor mimica vocală a anumitor cuplete declamatorii, străine de text şi ceea ce e mai grav străine de sens, dar în care el a avut cîndva succes, cîteva formule de obicei, într-o carieră actoricească... Textul în năzuinţa de reprezentare nu-şi mai alege interpreţii, dimpotrivă, interpreţii caută mereu texte care să se potrivească cupletelor lor mimice, căci actorul numai încearcă, uneori îndîrjit, decît să nimerească, acesta-i cuvîntul, un pasaj care să-i slujească vocea, «fizicul» şi gesticulaţia. Caută asta fără prea multe scrupule artistice ; aşa încît preferă mai totdeauna textele simpliste, de pretenţii găunoase, care în schimb, transpuse la mimica proprie, se pretează la «efect». Goana după efect este ceea ce caracterizează de multe ori, chiar cînd sunt invocate vederi înalte despre artă, jocul actorului. Autorii mari se plîng mai totdeauna de interpreţii lor, deşi cei mediocri, beneficiind uneori veseli de succese datorită tocmai acestui fel de apucături actoriceşti, constată cu mirare sinceră că piesele lor au devenit «altceva» decît ceea ce gîndiseră ei, dar de vreme ce a fost succes, primesc toată răspunderea [1].

[1] «...et rien n'est plus dans la vérité que cette exclamation de Voltaire, entendant la Clairon dans une de ses pièces :

Peste aproape 150 de ani de altfel, dovadă că acest cusur a necăjit fiecare epocă, Diderot se plîngea și el că actorii nu «declamă» bine, cu o ciudată inconsecvență de altfel, poate numai cu o inconsecvență termi-

„Est-ce bien moi qui ai fait cela ?"» (Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Ed. Fayard, p. 34.)

Dimpotrivă, un geniu al dramaturgiei ca Shakespeare are pare-se mai curînd motive să se plîngă de actori, iar lecția pe care le-o dă Hamlet înainte de scena «teatrului în teatru» ni se pare mult prea frumoasă, observațiile ei au încă substanțialitatea unui tratat despre teatru, ca să nu o punem în întregime în lumina actualității, pe care o înfruntă de parcă ar fi fost scrise acum, chiar dacă «visul teoretic» era fals.

E locul să redăm, măcar în notă, explicația nemuritoare despre arta actorului, dată de către cel mai adînc erou al teatrului său.

«Hamlet *(către actori)*: Spuneți tirada, vă rog, așa cum v-am arătat, cu limbă firească. Dacă va fi să declamați, ca atîți actori, aș prefera ca versurile mele să fie mai bine strigate de către crainicul orașului. Nu despicați aerul, așa, cu mîna. Fiți liniștiți. În zăpor, în furtună și (dacă pot spune așa) în vîrtejul patimii voastre, învățați să cîștigați și să păstrați o moderație care să-i îndrepte sălbătecia. Mi-e rușine pînă în adîncul sufletului cînd văd vreun flăcău cu chica perie de păr fals, frămîntînd o patimă, făcînd-o petice și sfîșiind urechile unui parter care, de cele mai adeseori, nu pune preț decît pe o pantomimă fără temei și pe zgomot.

Aș biciui actorul care exagerează în Termagant și supralicitează în Irod. Vă rog feriți-vă de acest lucru ridicul.

Întîiul actor: Garantez asta Domniei-Voastre.

Hamlet: Dar nici să fiți reci, lăsați-vă călăuziți de discreție. Măsurați gestul pe temeiul cuvîntului, cuvîntul pe felul gestului, avînd mai cu seamă grije să nu depășiți natura... Depășirea naturii e totdeauna alături de scopul pe care și-l propune teatrul, care, și la începutul lui ca și azi era și e oglinda acestei naturi, năzuind să arate virtutea sub adevărata ei înfățișare, vițiul sub propriul lui chip, adică să ne redea manierele timpului în care se petrece piesa. O pictură exagerată sau neîndestulată, provoacă în mod stîngaci rîsul și jignește pe spectatorii judicioși, a căror critică e mult mai de preț decît tot restul. Ah ! ce actori am văzut lăudați pentru artă, într-un mod sacrilegiu aproape, cînd ei n-aveau nici accentul, nici umbletul unui creștin, al unui păgîn, ori al unui musulman... se umflau și mergeau în așa hal, încît eu bietul am crezut că sunt făcuți de vreun salahor al naturii, atît de minunat o parodiau. →

nologică, dar mai sigur, înșelat în felul de a înțelege arta și felul actorului, căci atribuia lui Corneille exagerarea interpreților și a trebuit să vie Talma, se pare și Rachel ca să se facă dovada că teatrul clasic poate fi jucat cu justețe[1]. Ceva mai tîrziu încă Lessing și Goethe s-au plîns și ei de asemeni de «efectele» actoricești, și apoi tot mai mult cei care s-au apropiat de teatru cu dragoste și simțire delicată au fost, așa cum spunea Hamlet, jigniți. Presupunem asta doar, căci e imposibil să avem noi înșine o judecată nemijlocită despre arta actorului în decursul acestor trei veacuri despre care vorbim, și rămîne firește să reconstituim concretul trecut, coroborînd experiența noastră proprie cu comentarii păstrate, cu date citate, cu ceea ce apare și azi neîndoios, din acest trecut.

Astfel faptul că esența artei actorului era văzută în «declamație» și mimică, aproape fără bănuiala unei

---

Întîiul actor : Nădăjduiesc că ne-am vindecat puțin de acest cusur.

Hamlet : Să vă vindecați cu totul. Iar acei care joacă pe paiațe să nu adauge nimic rolurilor. Sunt unii care rîd ei înșiși, ca să îmboldească vreo cîțiva spectatori netoți să rîdă și ei, acolo unde momentul ori acțiunea impune. E nedemn și dovedește o jalnică ambiție la acei proști care sunt în stare să facă asta. Duceți-vă și vă pregătiți.» (Shakespeare, *Hamlet* Act III, Scena II.)

[1] Citățm din *Paradoxe sur le Comédien* pe sărite :

«Întîiul *(interlocutor)* : ...Dar folosiți în teatru tonul familiar expresia simpă, portul domestic, gestul natural, și veți vedea atunci cît de sărac și de slab va părea (din pricina aceasta N. A.).» (p. 14)

Pentru ca în altă parte să ceară dimpotrivă simplicitatea :

«...orice ar fi, aș dori ca să nu mergeți la reprezentarea unei piese romane de Corneille, decît după citirea scrisorilor lui Cicero către Atticus. Cît mi se par de umflați autorii noștri dramatici ! Cît mă dezgustă declamațiile lor, cînd îmi amintesc simplicitatea și nervul discursului lui Regulus sfătuind senatul și poporul roman să nu primească schimbul de prizonieri.» (p. 48)

. . . . . .

«Dacă se va întîmpla într-o zi ca un om de geniu să îndrăznească să dea personagiilor sale tonul simplu al eroismului antic, arta actorului ar deveni cu mult mai grea, fiindcă declamația ar înceta să mai fie un soi de cîntec.» (Diderot, *op. cit.*, Ed. Fayard, p. 49.)

arte actoricești integrale (și numai de aceea a fost posibil *Paradoxul* lui Diderot), ori că s-au publicat atît de numeroase studii despre : dicțiune și mimică în decursul timpului, ni se pare semnificativ pentru conceptul clasic academic. De o utilitate discutabilă, cultivarea dicțiunii și a mimicei sugera, impunea o greșită orientare teatrului întreg, provocînd complicate încurcături, trădînd esența interpretării însăși, instituind o critică menită mai curînd să deruteze vocația actoricească, căci nedumirește pe interpret, lăudînd ceea ce acesta simte că e fals în jocul său și sfătuindu-l să renunțe la ceea ce vine în realitate din adîncimile trăirii artistice însăși. Nimic nu tulbură mai grav evoluția unei culturi, decît o autoritară și totuși falsă ierarhie a valorilor.

De multe ori se citează cazurile unor mari actori, respinși cînd s-au prezentat la examenele de admitere, *anume* pentru lipsă de dicțiune și de expresie mimică. E greu de spus dacă înclinarea atît de cunoscută a francezilor pentru «elocință» intră în educația făcută de teatrul lor, ori dimpotrivă acest teatru a fost astfel orientat, tocmai din pricina prestigiului de care s-a bucurat totdeauna în Franța oratoria, în așa măsură, încît clasele de retorică și premiile de elocință, fie și cu înțelesuri altfel și vag nuanțate, sunt o parte din forma de bază a învățămîntului. Literatura dramatică însăși se resimte de această pasiune discursivă și marea majoritate a lucrărilor franțuzești, din toate nuanțele sunt, după cum am spus, piese compuse din dialoguri excesive, în loc de incidente dramatice. Că acest teatru nu e lipsit uneori de farmec și chiar de o anume frumusețe nu încape nici o îndoială. Numai așa se poate explica faptul că pînă la sfîrșitul veacului trecut, deci timp de aproape 300 de ani, teatrul franțuzesc și îndeosebi Comedia Franceză a contribuit atît de mult la iradierea Parisului în lume, provocînd scene imitatoare pretutindeni.

Calități de elocință, adică dicțiune, mobilitate vocală, inflexii emotive, căldură și patetism, frazare dinamică, mimica accentuată, umblet elegant și gest distins, întîlnite cîteodată la un interpret, în întîlnirea

lui cu cîte un text mai mult sau mai puțin apropiat, produceau o impresie de neuitat asupra unui public *educat în acest sens*, încît în asemenea clipe de uitare nimeni nu mai vedea decorul cu coloane de cîrpă care tremură, costumele de operă, improvizate, salonul cu ușile care nu suportă clănți, carența celorlalte personagii, sau a figurației.

Se înțelege că acest convenționalism calofil e sporit și de cel impus de stilul tragediei însuși, care elimină din scenă tot ceea ce amintește prea de aproape viața și concretul.

În timp ce teatrul francez, datorită prestigiului acelui veac Ludovic al XIV-lea, era adoptat, o dată cu limba franceză de mai toată Europa aristocratică (în așa măsură că Voltaire, de pildă, era jucat în Germania ca un autor al locului, că Addison ducea în Anglia cele trei unități, iar la curtea rusească erau aplaudate trupe în turneu), avea loc în 1741 la Londra, la teatrul Goodmansfield, o reprezentație cu Richard al III-lea jucat întîia dată de Garrick, desigur una dintre cele mai mari date din istoria teatrului universal, căci nu numai că se ivea probabil unul dintre cei mai de seamă actori din cîți au fost vreodată, dar în același timp — și prin el — reapărea în actualitate un autor aproape uitat de mai bine de o sută de ani, William Shakespeare, și reapărea ca să crească tot mai mult, mai ales după explicațiile critice și traducerile în limba germană ale lui W. Schlegel, pînă la convingerea bine stabilită astăzi în cultura europeană, că e cel mai mare poet dramatic al tuturor timpurilor.

Influența lui Garrick, cu prilejul venirii lui pe continent (1763—65) este socotită de J. Gregor drept cea mai adîncă acțiune din istoria teatrului.

În Germania și în Franța îndeosebi, arta actoricească a lui Garrick a provocat multe dezbateri (Diderot, în *Paradoxe sur le Comédien*, ia o broșură despre jocul lui, ca punct de plecare). Se pare că e vorba cu adevărat de o personalitate fără seamăn, a cărei putere de autosugestie mergea pînă la transformarea, fără mijloace din afară, a propriului fizic într-un portret străin, iar puterea lui de creație cuprindea mai toate

personagiile bărbăteşti de seamă ale teatrului shakespearean, ca şi rolurile de comedie cele mai deosebite... Nici pe departe nu mai poate fi vorba aci de o artă imitativă, ci de expresivitate re-creatoare.

Sub influenţa lui (şi sfătuiţi stăruitor de Marmontel) La Clairon şi Lekain au căutat să renunţe la declamaţia melopeică şi umflată, în care erau reprezentate tragediile clasice, fără să izbutească pe deplin [1], dar chiar aşa pilda lor n-a putut fi urmată de ceilalţi actori şi s-a pierdut.

Rămîne pentru noi însă şi aci o bună doză de îndoială şi pentru alt motiv. Faptul că La Clairon este lăudată de Diderot, iar jocul ei oferit într-o analiză demonstrativă în *Paradoxe sur le Comédien*, ne face să şovăim cînd ni se vorbeşte despre revoluţia pe care ea a dorit-o în arta actorului. Căci teza acestei cărţi de mare răsunet este desigur falsă şi a putut fi formulată aşa doar într-o epocă dominată de concepţia raţionalistă a imitaţiei frumosului în artă. Numai într-o înţelegere superficială şi dintr-o necunoaştere a modalităţilor psihologice şi estetice, s-ar mai putea lua azi în discuţie întrebarea dacă actorul trebuie să încerce real ori nu emoţiile pe care le exprimă în scenă. Teza opusă, Sainte-Albine, deşi e mai aproape de adevăr, nu atinge nici ea specificul emoţiei în teatru. Dar problema întreagă priveşte mai mult alte capitole ale unui studiu despre teatru, cel psihologic de pildă, şi nu poate fi decît menţionată negativ în discuţia despre esenţa teatrului.

În orice caz, această încercare «revoluţionară», a însemnat cel puţin faptul afirmării în teatrul francez că există şi altă realitate în afară de text şi debitul actorului. Vrem să amintim despre acel spectacol din 1755 de la Comedia Franceză, cînd în *L'Orphelin de Chine* a lui Voltaire, actriţa Clairon şi partenerul ei Lekain,

[1] «Pare sigur că Lekain găsea strigăte de un realism pătrunzător. Dar în restul timpului dicţiunea lui era un recitativ asemeni cu acela al celorlalţi contemporani. S-au notat partiţiile cu care el împodobea versul. Intervalele sînt destul de surprinzătoare : o sixtă mărită *do-la diez* urcînd, o noime *do-si* scoborînd.» (H. Bidou, *op. cit.*, p. 125.)

în dorința de a respecta «adevărul în costum» renunță, întîia dată în teatrul francez, la «panier» și la costumul vag de balet (amestec de mitologie și costum al epocii) în care se jucau tragediile pînă atunci, provocînd de altfel multă uimire, și încearcă să redea (să zicem) culoarea locului și a epocei [1].

Protestările au fost numeroase, unele foarte energice din puncte de vedere însă foarte felurite, de pildă Diderot îi ceartă pentru frivolitatea lor [2].

E cert că dacă nu în realizare, în spirit cel puțin, acești doi mari actori au concretizat o legitimă tendință, care nu avea să capete structură decît abia tîrziu, înspre epoca noastră, în orice caz a constituit însă un progres de netăgăduit față de modul în care se juca pînă la ei. Cu multă amărăciune Marmontel comentează în capitolul respectiv din *Encyclopédie*, prostul gust al actorilor în vremea sa, prost gust care nu exclude, ba dimpotrivă, implică un fast și o risipă cu decorația baletistică, menite să menție amintirea că această Comedie Franceză e un teatru de pensionari ai regelui, că teatrul lor era adesea un soi de intermezzo în serbările Curții, manieră moștenită direct din «Trionfo»-urile Renașterii italiene [3].

[1] Dar era un mod de a respecta adevărul destul de fantezist. Iată cam în ce a constat această revoluție care a produs atîta tulburare :

«Ei au dispus să se picteze o decorație, un fel de palat după gustul chinezesc, de asemeni au păstrat costumul respectiv în îmbrăcăminte ; femeile erau în costume chinezești și fără panier, fără manșete și cu brațele goale». (Collé, citat de Ad. Jullien, *Histoire du costume au théâtre*, Charpentier, 1880, p. 136.)

[2] «În ce cheltuieli nu s-au vîrît actorii noștri pentru reprezentarea *Orfanului din China ?* Cît nu i-a costat ca să ciuntească această lucrare de o parte din efectul ei ? Într-adevăr, numai unor copii, care se opresc cu gura căscată într-o stradă bălțată cu tapiserii, le-ar putea place luxul veșmintelor în teatru. O, Atenieni, sunteți copii !» (citat de Ad. Jullien, *op. cit.*, p. 143.)

[3] «...Partea decorației care depinde de actorii înșiși, este decența veșmintelor. În privința aceasta s-a introdus un uz, pe cît de greu de conceput, pe atît de greu de înlăturat. Uneori Gustave iese din peșterile Dalecarliei, într-o haină albastră cum e cerul, cu podoabe de hermină, altădată Pharasme, îmbrăcat într-o haină de brocart de aur, spune trimisului Romei :

La nature, marâtre, en ces affreux climats,
Ne produit au lieu d'or, que du fer, des soldats. →

Între încercările reformatoare se mai pomenește cu multă prețuire de seara de 7 noiemvrie 1789 cînd Talma și-a început seria de triumfuri în *Carol IX* de Marie Joseph Chénier și cînd marele actor inova, studiind costumul și chipul regelui cu atîta dorință de fidelitate,

---

Cum ar trebui așa dar să se îmbrace Gustave și Pharasme? Unul cu piei, celălalt în fier. Cum i-ar îmbrăca un pictor? Se spune că trebuie să se dea oarecare atenție moravurilor timpului. Trebuia deci ca Lebrun să-l frizeze pe Por și să-i pună mănuși lui Alexandru? Reflecția pe care toți actorii ar trebui s-o facă la fiecare rol pe care au să-l interpreteze, este că spectatorul e acela care trebuie să se deplaseze, nu spectacolul; în cazul acesta nu l-am mai vedea pe Cezar apărînd cu perucă pătrată, nici pe Ulise ieșind pudrat de sus pînă jos, din mijlocul valurilor. Acest ultim exemplu ne îndreaptă la o observație care ar putea fi utilă. Poetul nu ar trebui nici cînd să prezinte împrejurări pe care actorul să nu le poată reda, așa ca aceea a unui erou ud pînă la piele. Quinault a închipuit în *Isis* un moment sublim, atunci cînd Furia o scoate pe Io de păr din mare; dar acest tablou nu trebuie să dureze decît o clipă: el devine ridicul dacă ochiul se ațintește asupra lui iar scena care îi urmează imediat, îl face impracticabil în teatru. La reproșurile pe care le facem actorilor în privința indecenței veșmintelor lor, ei pot opune uzul stabilit și primejdia de a inova în ochii unui public care condamnă fără a înțelege, și care rîde înainte de a judeca. Noi știm că aceste scuze sunt foarte întemeiate, ba ne dăm chiar seama că reflecțiile noastre nu vor avea nici un rezultat. Dar ambiția noastră nu merge pînă la a pretinde să corecteze veacul nostru; ne ajunge să afle posteritatea, de va ajunge pînă la ea această lucrare, despre acei care, în materie de artă și de gust, nu aparțin nici unui secol și nici unei țări.» (Marmontel, citat de Ad. Jullien, p. 74—75.)

Trebuie să risipim și aci o confuzie... După ce s-a socotit multă vreme că teatrul clasic s-a jucat fără montare, ori ca în epoca elisabetană cu indicații sumare de decor, descoperindu-se în urmă cărți de socoteli care arătau că s-au cheltuit sume considerabile cu unele dintre aceste reprezentații, s-a dedus că montările înseși erau studiate și fastuoase, cînd nu era vorba decît de luxul ocazional al petrecerilor (care implicau adesea «mașinării» naive și complicate) ori al costumelor actoricești personale, din dorința de a se înfățișa avantajos ca eleganță.

Obiceiul de a se admite spectatori de marcă pe scenă și dificultățile pline de pericole ale iluminatului, împiedicau desigur decorurile adecvate.

încît reușita lui a înspăimîntat. Ducînd, cu o mare grijă de adevăr, pînă la capăt revoluția inițiată de Clairon și Lekain, el cerceta costumele eroilor antichității, după monumentele păstrate și cu sprijinul prietenilor săi pictori. Împreună cu pictorul David el a și creat acea modă «à la romaine» din timpul revoluției [1].

De altfel reforma a fost adoptată și păstrată numai pentru Comedia Franceză și numai pentru unele piese. Astfel, abia în 1837, cu prilejul inaugurării unui muzeu la Versailles, eroii lui Molière, care erau altfel îmbrăcați după jurnalul de modă al timpului, au apărut în costumele din vremea lui Ludovic al XIV-lea.

Să arătăm că în ultimele pagini ale operei citate, Adolphe Jullien își exprimă cu amărăciune îndoiala că actrițele care joacă roluri de cameriste ori de țărănci, vor juca vreodată fără bijuterii și briliante, coafate altfel decît după cea mai nouă modă, dar era o vedere, ca să zicem așa, excesiv pesimistă.

O reacțiune era desigur dialectic probabilă și ea a venit, dar literatura romantică prin excesele ei verbale, prin cultul tiradei antitetice împins la exces, prin predilecția pentru gesturile eroico-patetice, deși era o protestare-liberă, libertară, antiacademizardă, nu a influențat însă teatrul în ceea ce privește arta actorului în nici un mod, de altfel nefiind decît o reacțiune era dinainte condamnată, deoarece ea combătea un exces, nu printr-o comportare lucidă, adecvată.

Romantismul a înlocuit formalismul calofil cu formalismul antitetic, și, în teatru, a exagerat dincolo de orice limită, gestul poncif, efectul vocal rutinar, iar indulgența

[1] Se pare că nici aceste inovațiuni nu priveau totuși decorul, căci anacronismul și dezinvoltura fantezistă dominau, dovadă următoarea observație critică :

«Gustul pentru costum nu se mai susține cu aceeași fervoare, iar actorii francezi reprezintă adesea capodopere într-un chip revoltător ; se poate cita în privința aceasta *Sémiramis*, jucată într-un palat de arhitectură corintiană, cu grădini de plante americane și cu un tron așezat sub un baldachin de modă poloneză. Diversele personagii sunt îmbrăcate turcește, iar un scutier, îmbrăcat ca vechii noștri cavaleri francezi, ajută pe regină dîndu-i brațul.» (Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, 1806, cit. de Ad. Jullien, *op. cit.)*

lui intelectuală a sporit, în mod firesc, cu noi forme convenționale (care se numeau în toate limbile după termenul franțuzesc), acele «emplois», de felul jeune premier, père noble, cochetă, subretă, ingenuă, intrigant, raisonneur, ori «marchiz», bonvivant, comparse etc.

Ca să se vadă pînă unde mergea neînțelegerea pentru modalitatea integrală a teatrului, cît era de ignorată ideea de unitate și stil a unei reprezentații, în această capitulare în fața „artei unui actor", e destul să arătăm că, la un spectacol, într-un turneu în Germania, Edwin Booth jucînd pe Othello, alături de alt mare virtuos german, Dawison, acesta în Iago, își spunea rolul în englezește, cel de al doilea răspundea în nemțește, iar Desdemona vorbea englezește ori nemțește, după cum se adresa unui partener ori celuilalt [1].

Dar în formula romantică, această concepție clasică despre teatru mai implica încă o consecință destul de gravă pentru evoluția artei dramatice însăși. Textul fiind identificat cu spectacolul, iar spectacolul fiind în esență dramă (tradus ori numai înțeles greșit prin *acțiune* în loc de *act*) textul însuși se identifică în mod firesc cu drama. Prin dramă se înțelege orice operă literară (literatura dramatică) destinată teatrului (deși francezii păstrează încă multă vreme termenul comedie, echivalent cu drama); ba încă sunt numeroase drame care nu s-au jucat niciodată, fiind socotite ca nejucabile, cum sunt altele care s-au jucat din aceeași pricină mult mai tîrziu decît atunci cînd au fost scrise. Cum diversele moduri inadecvate ale unui termen ne lămuresc despre spiritul în care e conceput, cum ne lămuresc și consecințele către care e inevitabil împins, trebuie să remarcăm că termenul de dramă a pătruns în celelalte genuri literare, încît anume povestiri devin și ele «dramatice», ba prin transfer literar devin și anume împrejurări, de îndată ce implică existența unui conflict moral, în așa zisa dramă de conștiință. Am văzut de altfel în introducere pînă unde împinge J. Gregor prezența dramaticului în natură. Identificîndu-se textul cu teatrul, iar

[1] Citat de Julius Bab, în *Das Theater der Gegenwart*, p. 8.

teatrul cu drama, și desghiocîndu-se sensul etimologic al cuvîntului, drama este identificată cu acțiunea și în mod firesc criteriul de ierarhizare al lucrărilor destinate teatrului devine acțiunea... O dramă este autentică dacă are o multă și vie «acțiune». Consecințele acestei grave confuzii (de care e posibil să fie responsabil Aristotel) și nejustificate identificări, au fost de o enormă importanță pentru istoria teatrului, fiindcă acest criteriu al acțiunii, aplicat cu strictețe, elimina din teatru autorii autentici, creatorii, dacă lucrările lor nu erau bogate în acțiune, și dimpotrivă promova nenumărați falși autori care excelau într-o intrigă activ complicată... Era de fapt un soi de compromis antinomic, căci textul nu mai era prețuit pentru valoarea lui, de pură creație, cum ar fi fost indicat de însuși motivul orientării spre text, dar nici nu lăsa libertatea completă teatrului, să dezvolte posibilități esențiale. Confuzia milenară dintre act și acțiune, a falsificat cu totul criteriile dramaturgiei. Astfel Musset a fost lăsat deoparte timp de o jumătate de secol, în beneficiul lui Dumas, Ponsard ori Scribe, fiindcă teatrul acestora era un teatru de acțiune. Directorii de teatru, interpreții, criticii dramatici, publicul cel mare erau cu totul de acord în această privință. De altfel, după o întîie încercare, chiar critica literară strictă s-a îndoit de orice valoare dramatică a comediilor lui Musset, care au fost publicate doar pentru frumusețile lor literare (și e o întrebare dacă autorul însuși nu a murit cu convingerea că lucrările lui nu se vor juca niciodată). Peste un veac însă, tocmai comediile sale constituie mari succese de teatru și dimpotrivă din toată falanga de dramaturgi triumfători ai veacului trecut nu rămîne prea mare lucru. Tot datorită acestei judecăți unanime oarecum și inflexibile, care pretinde că lucrarea de teatru trebuie să aibă o caracterizată «acțiune dramatică» (pleonasm aparent numai), întreaga operă a lui Bernard Shaw, lipsită în genere de acțiune, a fost refuzată de teatru vreme de un sfert de veac, ceea ce n-a împiedicat-o să cunoască apoi, luată ca întreg, poate cel mai mare succes, de public chiar, al ultimelor două decenii. E greu de arătat la ce confuzie

în spiritul modern a dus această identificare a teatrului cu drama și a dramei cu acțiunea [1].

Abaterile cele mai evidente ale evoluției literaturii dramatice aveau să fie de altfel tocmai consecințele supraevaluării unei esențe inadecvat privite. Teatrul romantic, de pildă, avea să împingă declamația și acțiunea la paroxism, să părăsească orice contact cu realitatea, iar urmarea dialectică a fost, chiar în sfera primatului textului, *reacțiunea naturalistă*, care a fost tocmai chemarea la o realitate, cum a și fost nu numai o desfrumusețare de podoabe academice, a tragediilor clasicizante, dar și o renunțare la acțiune.

Dacă însă excesele actoricești sfîrșiseră prin a depăși și desfigura textul, prin a compromite operele clasice, care nu mai puteau fi jucate decît rar, nu fusese părăsită însăși concepția, măcar în planul strict teoretic, că textul primează și că el trebuie să fie slujit de actori. Cel mult se constată că dacă textele nu rezistă unei asemenea arte, e fiindcă s-au învechit ori au fost depășite ca valoare, de acele patetice și iscusit combinate intrigi dramatice ale timpului, cu care actorii cutremurau mulțimile, în veacul care a fost fără îndoială deopotrivă al aburului ca și al teatrului. Numai așa se explică succesele memorabile ale lui Dumas, Ponsard și Sardou, într-o vreme cînd teatrul lui Musset era socotit ca nejucabil [2].

A spune că textul primează nu e suficient. E necesar, pentru ca să putem spune că ne aflăm în fața unei gîndiri eficiente, să se indice și *structura* unei asemenea modalități, rămînînd ca în practică să se caute numai o tehnică apropiată concretului. Numai structura semnificațiilor dă existență și dă atîta existență cîtă structură e.

[1] Deoarece ne preocupă doar esența teatrului, credem de prisos să insistăm asupra problemelor care privesc forma ori subiectul lucrărilor dramatice, adică faptul deosebirii între comedie, tragedie, tragi-comedie, «drama shakespeareană», drama burgheză (așa cerută de Diderot) ș.a.m.d.

[2] Vezi în această privință în volumul *Teze și antiteze*, capitolul *Sportul și teatrul*.

În realitate trebuie să privim încercările și mișcările pe care le numim reacțiuni, anume ca speciile unui gen, iar în cazul de față doar ca diferențieri modal-structurale ale conceptului conjugat teatru-text, în care relația e desechilibrată prin accentul excesiv asupra textului. De altfel această neliniște și această năzuință spre adevăr s-a manifestat totdeauna în teatru, dar nu într-un concret fenomenologic, ci fără conștiința structurii semnificațiilor, doar ca reacții, și ca intuiții inadecvate, așa cum totul dăinuie fără accent, în concretul social.

Chiar cînd influența Comediei Franceze era atît de strălucită în Europa întreagă de la începutul veacului XVIII, trebuie să remarcăm că au fost destule încercări de reacțiune. Acestea veneau pe cealaltă linie generatoare, care pornea de jos, de la *teatrul popular*, despre care am făcut numeroase mențiuni și care descindea probabil din vechiul comos helen, prelungit prin mistere, pasiuni și moralități populare, dar mai ales prin jocuri de saltimbanci, teatre de păpuși și măscărici, comedianți improvizatori.

Comedianții englezi, Stegreiferii germani, Commedia dell'Arte, reprezentau tendința teatrului *strict actoricesc* al textului redus la o canava sumară, cu personagiile fixe (Arlequin, Pierrot, Colombine, Doctorul Pantalone, de pildă).

Acest teatru nu dispăruse niciodată, nici nu va dispare desigur, de altfel într-o formă ori alta poate fi găsit la mai toate popoarele din lume în diferite grade. Astăzi, încă, el dăinuie și jurnalele cinematografice arată destule reconstituiri de serbări religioase, cu procesiuni seculare, teatrul «improvizat», Commedia dell'Arte se practică în circuri și music-halluri, dar mai ales în ceea ce se numește acum revistă, operetă și comedie muzicală... Succesul public al unei «reviste de mare spectacol» nu e mai mic, desigur, decît al încîntătoarelor trupe de «comedieni italieni», care de pe vremea Caterinei de Medicis, pînă la Regență, au venit de atîtea ori, pentru ca pînă la urmă arta lor să rămîie definitiv la Paris, și să hrănească deopotrivă pictura și poezia

franceză. Se poate spune și despre ei ceea ce se spune astăzi despre o revistă : asemenea spectacole plac, dar nu sînt prețuite ca momente de artă, decît reluate ca motive de un artist.

Totuși funcțiunea lor istorică a fost considerabilă... În fața teatrului cult, literaturizat, cu veleități antice, pompos, ieșit din Renaștere, comedia aceasta populară a păstrat o artă teatrală oarecum umană, familiară, spontană, a făcut să dureze, fie și nerecunoscute, valori originare, deși reduse, a păstrat, am putea spune, artei teatrale contactul cu concretul și ideea de libertate creatoare.

Firește, prin ea însăși, nu putea dărui valori culturii universale, dar conjugată cu năzuința unui teatru cult a dat naștere încă de timpuriu la cele două mari genii dramatice ale timpurilor moderne, Shakespeare și Molière, iar dintre actori, desigur ni l-a dat pe Garrick. Ei reprezintă felul liber al artei populare spontane, umplut cu cea mai adîncă umanitate din cîte se poate închipui azi.

Pe această linie de sinteză creatoare, care aducea și îndemnuri telurice, ca și năzuința de expresie a geniului național, s-a întărit rezistența germană împotriva artei dramatice franceze și se poate spune că în această privință teatrul lui Shakespeare a jucat un rol catalizator.

Afirmînd că geniul poporului german e mai apropiat de arta englezilor, decît de cea franceză, Lessing avea desigur în bună parte dreptate — și faptul avea să fie confirmat mai tîrziu în renumitele traduceri ale lui Schlegel, ca și de pildă în ultimul timp de faptul că un Bernard Shaw a cunoscut ca și înaintașul său elisabetan gloria europeană tot prin germani — dar concepția lui Lessing despre teatru e desigur destul de neprecisă între altele și prin poziția pe care i-o fixează.

«Arta actorului stă la mijloc între artele plastice și poezie. Ca pictură vizibilă, frumusețea trebuie să-i fie cea mai înaltă lege, dar ca pictură tranzitorie nu e totuși necesar să dea pozițiilor ei, pe deasupra, și acea liniște, care face atît de impozante operele de artă antice.» *(Hamburgische Dramaturgie,* Fünftes Stück.)

2. Reacţiunea veristă şi naturalistă

Totuşi în întregime *Hamburgische Dramaturgie* avea să creeze o anumită stare de spirit, care fie şi sub noi influenţe străine, urma să ducă teatrul german la înflorire, poate chiar în aşa măsură încît să se poată spune că de 70 de ani încoace este cel dintîi în lume, că *arta teatrului* este o disciplină, o ştiinţă s-ar putea spune, prin preocupările ei voit riguroase, în bună parte germană.

Ideea de stil în arta înscenării apare, în sensul realităţii structurale, însă abia cu reputatele reprezentaţii de la Meiningen, sugerate poate de un turneu al unei trupe englezeşti, dar determinate şi în parte realizate de personalitatea puternică a ducelui Georg II de Meiningen, mai mult decît de regizorul Chronegk. Ele au însemnat un eveniment care şi-a meritat faima europeană şi au determinat întreaga orientare selectivă de teatru de la sfîrşitul veacului trecut şi de azi. Concepţia de regie — apare întîia dată ca funcţiune efectivă cu conştiinţa de sine, căci pînă acum regizorul era cel mult şeful serviciilor auxiliare ale scenei, obligat să păstreze textele, să aranjeze recuzita, să comunice înştiinţări interpreţilor, să aplice trăsnetele şi să supravegheze făcliile. Seara, regizorul dădea «intrările» în scenă. Punerea în scenă în sensul de azi al cuvîntului nu se făcea anume, ci se continua în genere tradiţia fiecărei piese, după cum îşi amintea vreunul dintre actori care mai jucase în ea într-o altă parte, sau numai o văzuse, sau îşi procurase caietele de regie. De aceea piesele noi «se simplificau» oarecum ; repetiţia însăşi, era în genere sub autoritatea formală a actorului vedetă, care indica «intrările», «trecerile», «coborîrile», «urcările» (adică actorul trece atîţia paşi spre dreapta, ori vine din fundul scenei, ori se îndreaptă spre fundul scenei). Din aceleaşi motive pentru care actriţele apăreau mai de mult în orice rol cu toate bijuteriile lor şi adesea cu un adaos împrumutat, cei mai mulţi actori se luptau între ei, ca

«să aibă rampa», ori ca să fie în scenă și să dea replica sfîrșitului de act [1].

Cum am spus deci, direcția de scenă se mulțumea să indice trecerile și să însemne locul ușilor și mobilierului, doar atît cît era în legătură cu jocul actorilor, ca să nu-i încurce la spectacol. Prin diverse semne convenționale cu creionul colorat, aceste momente erau fixate în textul regiei și al sufleurului.

Autoritatea civilă a ducelui de Meiningen a impus trupei din mica sa reședință o disciplină desăvîrșită, revoluționară și a pus capăt unor asemenea veleități. Năzuința a fost respectul adevărului istoric în înscenare, realizarea unei unități stilistice.

Decorul a fost studiat cu cea mai mare grije ; așa pentru Iuliu Cezar, de pildă, ducele s-a pus în legătură cu muzeele din Roma, încît Forul roman și toată ambianța lui, au fost reproduse cu fidelitate. În genere s-a introdus cu strictețe respectul unității epocii în care se petrecea acțiunea unei lucrări, căci ducele, pictor amator și reputat cunoscător al istoriei artelor, desena el însuși schițele decorurilor. Izbînda artistică a fost de mare răsunet și numeroasele turnee făcute de trupa de la Meiningen în principalele centre de teatru european, au produs adîncă impresie, iar vîlva în lumea de specialitate a fost foarte mare. Se poate spune că ideea de «revoluție» atît de frecventă și iubită în arta dramatică își are sursa în aceste reprezentații. Julius Bab judecă astfel, în amănunte semnificative, realizările de la Meiningen în comparație cu trecutul :

«Ne obicinuiserăm în bună măsură în teatrul dramatic cu o scenă, care prezenta întotdeauna la mijloc un spațiu dreptunghiular mare și gol, și care, mărginit sugestiv și relativ de culise, peisaje sau camere, era tocmai locul destinat jocului actorilor. Cei de la Meiningen au început (după modele care au fost menționate) să prelucreze acest spațiu. Abia acum vechiul dicton că „locul acțiunii este teatrul" și-a pierdut pînă într-atîta sensul, încît s-a încercat să se facă și din toate planurile, elemente constitutive, organice ale scenei. Astfel peisajul nu a mai

[1] Cunosc eu însumi cazuri cînd — acum, după război, în teatrul românesc — actrițe și actori cu veleități de vedetă au impus să cadă cortina mai devreme, numai că să aibă ei în scenă, ultima replică.

fost întrerupt de spaţiul consacrat actorilor, mimii apărînd dimpotrivă într-un punct anumit, dramatic dat, şi pictural accentuat al peisajului sau al drumului. Diferenţele de teren, adînciturile, povîrnişurile şi treptele au devenit un mijloc important al plăsmuirii plastice.

Camera nemaifiind întocmită din arcuri de culise, ci din trei pereţi, nu constituia propriu zis ceva nou, iar francezii desăvîrşiseră pe vremuri încă, prin tavanul aşezat deasupra, iluzia unui interior. În Germania însă, cei de la Meiningen, primii, au făcut din aceasta o regulă şi au transformat, şi aci, monotonul dreptunghi în unghiuri ascuţite, nişe şi accesorii construite interior (Einbauten) dintre cele mai variate. Abia prin aceştia au devenit o normă uşile solide, practicabile, a căror clanţă se putea apăsa în jos (pînă atunci chiar şi teatrele mari se foloseră de uşi tăiate în pînză, care se închideau şi se deschideau în mod magic). Firește că introducerea coloanei şi a altor elemente de arhitectură, de care actorul să se poată rezima, făcute dintr-un material plastic rezistent şi nu din pînză adesea tremurătoare, ca şi folosirea proiectorului electric de către cei de la Meiningen, nu era ceva absolut nou, dar toate aceste artificii tehnice erau puse, pentru prima oară, în mod consecvent şi dirijat, în serviciul unei mari opere de înscenare.» *(Das Theater der Gegenwart*, p. 21—22.)

«Valorile optice» ale scenei, studiate cum încă nu se făcuse pînă atunci, folosirea unui material care să nu sărăcească iluzia (mătăsurile şi stofele pentru unele spectacole au fost aduse de la Lyon şi Geneva), grupări plastice, inspirate din tablourile şi basoreliefurile de artă, realizate după lungi şi serioase repetiţii, în care fiecare figurant trebuia să se pătrundă de rostul lui în tabloul scenic, căderea luminii şi potrivirea culorilor au însemnat o adevărată şi o europeană izbîndă a artei teatrului... Nu e mai puţin adevărat că la Meiningen nu s-a preţuit decît decorul propriu zis şi s-a integrat participarea actorilor la decor, ca valori plastice.

Nu autenticul interpretării a fost ţinta urmărită de teatrul din Meiningen, nu adevărul psihologic, nu viaţa interioară, ci exactitatea cadrului pictural, precizia aparatului exterior, stilul în sensul pur plastic. În asemenea condiţii apare desigur întemeiat reproşul de *verism istoric*, căci regia aceasta prefera în genere piesele istorice care ofereau posibilităţi plastice mai mari, pe care i-l face Julius Bab, amintind de altfel opinia

criticului Speidel : «Actorul bun este și rămîne totuși și al artei teatrale» [1].

Un exces, în sensul opus în această epocă, reprezentau unii dintre marii actori italieni. Aceștia au ținut să înfățișeze cu o exactitate psihologică și ostentație biologică uluitoare personagiile pe care le întrupau. Așa zisul *verism italian* este grija de a reda pe scenă, în cele mai neînsemnate amănunte chiar procesele vitale și adesea tarele patologice ale personagiilor. Rossi și Salvini au purtat, în uimirea sălilor tixite de spectatori de-a lungul și de-a latul Europei, această iscusință actoricească, care a făcut din ei cei mai de seamă virtuoși ai timpului. Deși o judecată critică întemeiată pe fapte nu mai putem face noi cei de azi, atît cît se poate însă corobora din diferite surse, va trebui să scoatem din cadrul acestui *verism* (în care o implică Julius Bab) pe Eleonora Duse, fiindcă accentul artei sale nu cădea atît pe amănuntul psihologic al interpretării, care era într-adevăr după cît se pare desăvîrșit, cît pe acel complex interior, re-creator, care dă valoare trăirii în scenă. Rolurile jucate de ea, dacă vor fi fost jucate reușit, și se spune asta, ne impun să o situăm în planul artiștilor de geniu, atît de puțini, un Garrick, un Kean, un Moskovsky, un Kainz, care prin intuiția și intensitatea lor vitală depășesc formele și cadrele, fie ele superioare, căci creează printr-o tehnică *interioară*, nu printr-una pornită de la periferie la centru. Ceea ce se poate spune despre acest verism italian (aceasta se potrivește însă și pentru Duse), e că el neglija cu desăvîrșire tocmai ceea ce constituia veleitatea de artă a verismului de la Meiningen : adevărul și stilul în înscenare, înțelegerea pentru unitatea cadrului. În această privință stăteau, fiindcă jucau numai în turnee, mai prejos chiar decît micile teatre stabile (Hoftheater) din Germania, ori cele din Franța. Comparși adunați la întîmplare, textul aservit cam fără scrupule, uneori chiar eliminarea vreunui personagiu, actorii în roluri duble, lipsa decorului, făceau arta lor deficitară sub aspectul realizării scenice.

[1] *Op. cit.*, p. 31.

Am putea spune că verismul italian însemna «arta actorului» dusă la un soi de paroxism. Întreaga pleiadă imediat următoare : Noveli, Zacconi, Ruggiero-Ruggieri înfăţişează uneori mai accentuat acest concept despre teatru, dar atunci e mai degrabă o lipsă de înţelegere.

Dacă Eleonora Duse nu poate fi socotită drept o actriţă veristă, negreşit naturaliste erau veleităţile imensului număr de imitatoare ale acestei mari artiste. Am cunoscut jocul unei eleve (deşi ca vîrstă îi putea fi camaradă), o actriţă de reputaţie europeană, Emma Grammatica şi astfel, pe o cale mediată, încă ne putem face o idee de ceea ce ar fi putut să fie Duse, căci Emma Grammatica arăta în jocul ei ceva din adînca sinceritate omenească, din grija delicată a nuanţelor, din convulsia unei emoţii reale, care sunt condiţia, ⟨nu⟩ numai liminară e drept, a artei dramatice — dar şi necesară. Europa întreagă a fost însă plină în preajma războiului de o serie de glorii teatrale patetice, la care suspinele sugrumate, impresia de sufocare, sbuciumul pieptului, timbrul vocii alarmate, gîfîielile dramatice, care nu constituiau desigur decît unul din aspectele artei Eleonorei Duse, erau folosite acum cu automată virtuozitate, devenită drept şi loc comun, fără să mai bănuiască nimeni care le e sursa, cum au fost în forma originară, ce semnificaţie vor fi avut în jocul unei actriţe geniale, nemaiizbutind acum decît să simuleze pasiunea şi emoţia intensă femenină.

Căci bănuim că de la Duse purcede acea tehnică de a provoca o emoţie pur fiziologică, indiscutabil sinceră, dar străină de complexul artei, care pînă azi încă nu a fost diferenţiată de acest complex şi nici analizată în mod îndestulător. E ceea ce a înşelat, bănuim, judecata criticei dramatice, şi pe aiurea, cu foarte rare excepţii, şi acestea ades nesemnificative. Încă din primele noastre cronici dramatice am căutat să atragem luarea aminte asupra acestei tehnice străine nu numai de emoţia pur artistică, ci şi de emoţia trăită autentică [1].

[1] Iată cum caracterizam, în cronica din *Cuvîntul liber*, din martie 1924, jocul unei cunoscute actriţe, «fără rezerve» şi «unanim» preţuită în critica teatrală, cu prilejul unei reprezentaţii dramatice :

Nu e locul să facem aci o analiză fenomenologică a emoției în teatru, precizarea noastră e însă necesară chiar aici unde căutăm să facem doar o enumerare descriptivă istorică a conceptelor de teatru, căci nu se poate abstrage fără pericol pentru înțelegerea totală, o asemenea înfățișare a artei teatrale. Credem că se poate caracteriza un astfel de joc ca un *naturalism al patosului*, o nouă formă a divorțului dintre text și interpret, deși în genere faptul e foarte greu de deslușit. Apogeul acestei tendințe a fost ajuns atunci cînd a întîlnit și autorii potriviți, formați probabil sub influența jocului și temperamentului Eleonorei Duse. Ne gîndim la acel teatru al amorului și al patimii (Bataille, Bernstein și imitatorii lor) a cărui origină e văzută în *l'Amoureuse* de G. de Porto-Riche care (din 1891) e, pare-se anterioară venirii Eleonorei Duse la Paris (1892), dar care în realitate e crescută din acea imensă conștiință a suferinței feminine, din acea ardere misterioasă creată în Europa întreagă de marea italiancă [1].

«De altminteri interpretarea d-rei Ventura se suprapune textului cum, din greșeala tipografului la unele desenuri în culoare, roșu cade ceva mai la dreapta sau mai sus decît conturul negru. Conturul roșului e tot atît de sigur ca și celălalt. Suprapunerea doar nu e exactă. Și știți ce iese din asta.

Adevărul e că d-ra Ventura are mult temperament. Numai că emoția la d-sa e oarecum prea profesională. Modul în care d-sa «intră în nervi» confirmă teoria oarecum paradoxală, dar foarte justă, a lui James despre anterioritatea și influența gestului în producerea emoției. Sunt diverse moduri în care actorii de temperament se sugestionează și își produc această emoție: unii printr-o crispare a ochilor (I. Sîrbul etc.), alții prin ascultarea propriei voci, de obicei gravă și caldă (Manolescu), alții printr-un mers agitat în scenă sau, în cazul d-rei Ventura prin crisparea și jocul mîinilor. În toate cazurile emoția e reală și comunicativă unui anumit public. Inferioritatea ei față de cea pornită din centrii de gîndire și afectivitate e că nu poate fi stăpînită și deci canalizată, distribuită. Lipsește acolo unde e nevoie de ea și prisosește unde nu e necesară. Ca ploaia uneori.» *(Teze și antiteze*, p. 339—341).

[1] Așa cum după război o altă artistă, Greta Garbo, avea să răstoarne tendința și tiparele timpului și să opuie felul ei personal năzuinței de masculinizare, care amenința feminitatea contemporană, realizînd o izbîndă cu adevărat personală, dar și de importanță istorică în cel mai pur înțeles al cuvîntului.

Mai multă grijă de adevăr, de totalitatea teatrului, decît verismul istoric de la Meiningen, și verismul fiziologic italian, o mai hotărîtă, mai formulată concepție despre arta teatrului, vom găsi însă la acei regizori și directori de scenă, care sunt anume încadrați în școala naturalistă.

Dacă încercările de pînă aci erau mai mult reacțiuni individuale, năzuințe de artă ale unor individualități în căutare de «mai bine» și întreținute din flacăra unui temperament, realizările despre care vom vorbi acum sunt sistematizate, dîrz călăuzite, exclusiviste. Lucrările de pînă aci aduceau un progres pe linia știută, veleități personale, cestelalte vorbesc în mod absolut în numele artei, cu literă mare cum obicinuia să se spuie, solidarizînd grupări anume alcătuite, ca să realizeze noua *formulă* de artă. Titlurile companiilor sunt războinice : Teatrul liber la Paris ori la Berlin, Teatrul de Artă la Moscova. Se provoacă discuții teoretice, ceea ce nu se întîmplase în cazurile precedente, iar prin afilierea lor la adeziunea curentelor literare cele mai noi, acest teatru vrea să reprezinte cu adevărat spiritul timpului în opoziție cu ceea ce a fost. Era deci un teatru revoluționar și e aici, accentuat deplin, începutul acelei serii de «revoluții» în regia teatrală, care apoi s-au succedat, poate prea numeroase, pînă în timpul de față, tocmai fiindcă orice «noutate» situîndu-se cu destulă imprudență în timp, a trebuit să accepte și criteriul său.

Cînd la 31 martie 1887 Antoine convoca un grup de aderenți pătrunși de misiunea lor, nouă, într-o mică sală de teatru, curentul «revoluționar» al literaturii timpului, era naturalismul, accentuat cu intenție de fundare de către Zola (care împreună cu Daudet asista de altfel la acest spectacol inaugural) și grupul său. Dacă ținem seama că viciul curent al epocei era emfaza romantică, dacă admitem că în teatru de asemeni această emfază domina dezagregînd și falsificînd totul, atunci «revoluția» lui Antoine apare într-adevăr ca un fel din spiritul totalitar de reacțiune, iar dacă e greu să știi de unde a pornit ideea catalizatoare, e destul de ușor să constați că între diversele arte sunt, ori s-au creat, legă-

turi sincronice de solidaritate. Zola activa pentru promovarea lui Manet, cum avea să lupte în afacerea Dreyfus și cum lua sub sprijinul său reforma dramatică. De altfel tocmai fiindcă se ivise o nouă literatură, care în nuanța dramatică nu mai putea fi realizată prin vechiul joc actoricesc, era nevoie de o schimbare în expresia scenică. Teatrul lui Ibsen de pildă, nu putea fi realizat cu aceeași explozie antitetic declamativă, cu care se emoționau sălile venite să vadă cum moare *Doamna cu camelii*, iar *Puterea întunericului* de asemeni cerea un alt fel de a vedea («Arta e natura văzută printr-un temperament», spunea, pare-se, Zola).

Deci aceste scene revoluționare au impus teatrului o seamă de autori care altfel ar fi rămas învinși din lupta cu posibilitățile de expresie dramatică ale contemporanilor lor, dar au și solicitat scenic anume, alți scriitori noi, care poate că nici n-ar fi scris altfel teatru, fără să mai vorbim de acel cortegiu de devotați și imitatori, care se afiliază unor asemenea inițiative, și care, în cazul de față, a determinat în mai toate țările europene, o imensă literatură dramatică naturalistă coordonată cu romanul naturalist și cu toată orientarea timpului spre o vedere pozitivă a lumii. E aci acel corelativism în structură al epocelor culturale, despre care ne-am ocupat aiurea [1] și care sfîrșește prin a construi aceea irealitate consistentă care e stilul unei epoci.

Ceea ce caracterizează deopotrivă concepțiile despre artă — și s-ar putea vorbi de o singură concepție —, traduse în preocupările teatrale ale lui Antoine, Brahm ori Stanislavski, e mai întîi orientarea lor protestatară față de «pompierismul» academic și de accentul pompos romantic care dominau epoca. Prin urmare integrat în spiritul literar înoitor, apare devotamentul lor către adevărul amănuntelor, onestitatea și modestia temelor alese, necesitatea sprijinirii în soliditatea realului, opuse grandiosului de carton și impostură, monumentalului de pînză, minciunei declamatoare. Se colabora într-un anume sens etic al gîndirii și acțiunii loiale,

[1] *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, în volumul *Teze și antiteze*.

denunțîndu-se goana după aplauze ieftine, căutarea «efectului» cu orice preț, și se năzuia să se inculce spectatorilor teza modestă că și urîtul, și respingătorul chiar, «văzut printr-un temperament de artist» sunt mai cu adevărat motive de interes decît temele mari nobile, eroice, morale și frumoase, cele mai adeseori pretexte de realizări trucate. De altfel autorii preferați, desigur nu întîmplător, urmăreau ei înșiși să demaște în lucrările lor, «minciunile convenționale» (cum le numise un medic cu veleități literare) cum făceau de pildă în teatrul lor Ibsen ori Hauptmann.

Regia propriu zis, spre deosebire de teatrul din Meiningen, acorda aceeași grije decorului ca și jocului actorilor, și în acest aspect sintetic se accentua superioritatea față de verismul istoric ori de verismul fiziologic italian. Decorul era acum constituit chiar de obiecte reale : o cameră burgheză era o cameră burgheză cu tot mobilierul ei adus în scenă, căci decorul pictat era condamnat. Cînd s-au cerut tablouri în decor au fost aduse tablouri adevărate din colecțiile de artă, nu simple copii, iar cînd a fost vorba de o măcelărie, apoi pentru întîia dată, spre spaima și satisfacția publicului, Antoine a instalat un «scaun măcelăresc» în care numai pereții erau de pînză, dar solid întăriți. Tejgheaua era tejghea, fereastra fereastră, galeria de cuțite și satîruri în ordine și bine înțeles animale întregi tăiate alături de ciosvîrte și rînduri de mușchi, mușchiulețe, gigot-uri etc...

Un salon era, pe de altă parte, un salon adevărat și asta însemna foarte mult bagaj scenic, dacă ne gîndim că acestea se petreceau într-o epocă de superstiții estetizante : colecții exotice, bibelouri numeroase, statuete și reproduceri de prin muzee, covoare, etc. Acest decor a fost de altfel «substanța» teatrului bulevardier mai tîrziu, cînd au început să apară în scenă paturi adevărate, în care oamenii se deșteaptă din somn zvîrlind așternutul, și-și iau pe tăvi cafeaua cu lapte, efectiv, cornurile fiind cornuri, sarea, sare, iar piperul, piper. Căci o altă veleitate, formulată și teoretic, a regiei «revoluționare» era nu numai ca decorul să fie «adevărat» ci și actele de viață înseși, trăirile mărunte ; de

pildă actorul să mănînce cu adevărat, ori să scrie cu adevărat scrisoarea pe care interpretul romantic plimba doar creionul. Acest mod a fost găsit adesea exagerat, căci s-a pus întrebarea ce importanță putea avea pentru iluzia scenică acest exces de adevăr. Totuși reproșul nu ni se pare întemeiat, dacă se acceptă teza naturalistă, a cărei obsesie era să se evite cu orice preț simularea. Actorul care nu ar scrie cu adevărat scrisoarea, ar face un gest fals, neintegrat în concretul trăirii și acest gest fals ar introduce o dezordine în toată înlănțuirea concretă.

Dacă ne gîndim că gestul actriței Dumesnil de a fugi în scenă într-un rol de groază a stîrnit uimire și discuții în mijlocul veacului al XVIII-lea și că gestul lui Lekain, de a atinge cu mîinile partenera, căreia îi declara dragoste (căci pînă atunci nu se obicinuia acest lucru), a fost socotit ca o mare îndrăzneală, putem conveni că e depărtare mare pînă la patul în care se deșteaptă protagoniștii teatrului bulevardier.

Al treilea moment, acesta privind pe actor exclusiv, era înlocuirea acelui debit umflat, declamator, plin de toate ecourile tragediei și melodramei cu vorbirea naturală, cu mișcarea în scenă absolut firească. Tonul de «conversație» a devenit tonul obicinuit al tuturor teatrelor noi din lume, chiar cu acele lapsusuri ale vorbirii de toate zilele, iar actorii nu mai debitau frazele pe care le bănuiau de efect, căutînd să se nimerească anume lîngă rampă, ori întorcîndu-se cu fața spre sală, arătîndu-i publicului că pentru el se întîmplă, ceea ce se întîmplă în scenă. Teatrul naturalist și-a făcut un soi de dogmă dintr-o voită ignorare a sălii și firește a stîrnit la început multe proteste faptul că interpreții vorbeau mai mult cu spatele la public, cum a provocat nemulțumiri un anumit «lasă-mă să te las» în comportarea prea familiară a actorului, care se socotea asemeni unui om care se știe singur ori cu ai lui, acasă la el. Trebuie să spunem însă că «teatrul» lui Antoine numai depășind gîndul și voința marelui inițiator a devenit ceea ce s-a numit mai tîrziu teatrul bulevardier, teatrul salonului monden de conversație și al dor-

mitorului instalat în scenă. Nuanța germană avea poate un accent de gravitate mai așezat și mai pretențios, după firea germană. Otto Brahm conducea Deutsches Theater, de unde acest pasionat organizator al mișcării «Freie Bühne» a dominat și călăuzit teatrul german, iar meritul de seamă al acestei regii «libere» îl formează îndeosebi reprezentarea în decurs de zece ani a zece lucrări de Ibsen și douăsprezece de Gerhard Hauptmann. Dar se pare că Brahm însuși, nu era propriu zis un regizor, cît mai curînd un director de teatru, extrem de priceput și de mari ambiții culturale, care a știut să organizeze Deutsches Theater în vederea creerii unui nou «stil scenic». Căci, remarcă Julius Bab, care mai dă și amănuntul că la acest teatru nici nu exista un regizor propriu zis, adunase și ajutase să se impuie pe cei mai de seamă actori ai timpului: Joseph Kainz și Agnes Sorma, Rudolf Rittner și Else Lehmann, Oskar Sauer și mai tîrziu Bassermann:

«Pretutindeni se găsesc acum imitatori și admiratori ai reprezentațiilor lui Brahm, ai acelor „seri", în care ansamblul („Zusammenklang") a cinci, șase actori cu adevărat mari, formați într-o aceiași vreme în spirit asemănător, producea o unitate scenică, pe care arta nici unui regizor se pare că n-a putut s-o întreacă și nici s-o ajungă. Teatrul realist — un fragment de realitate („Wirklichkeit"), o fișie de viață („ein Stück Leben") înlăuntrul căreia priveai întîmplător, un teatru căruia îi lipsea orice gust al teatrului —, părea oferit aci într-o ultimă desăvîrșire.» (p. 77).

Cu și mai multă strictețe stilistică, cu și mai fanatică devoție decît în Franța și Germania, cu un sentiment al «revoluției» artistice aproape mistic, apare mișcarea teatrală inițiată la Moscova de unul din cei mai de seamă regizori ai timpului, Stanislavski, probabil sub sugestia turneului trupei din Meiningen.

Luptînd îndîrjit cu greutăți materiale, pregătindu-se ani de zile și prin studiul literaturii, ajutat de întîmplarea norocoasă de a găsi un asociat ca Nemirovici Dancenco, Stanislavski a putut inaugura activitatea sa de regizor la 14 octomvrie 1898 cu *Țarul Fedor*... Căutase materialul înscenării pînă și prin mănăstiri și tîrguri, repetase timp de șapte luni de cîte două ori pe zi, anulase de cîteva ori decoruri gata făcute, fiindcă

nu realizau o unitate organică a spectacolului și succesul a fost considerabil, Teatrul de Artă de la Moscova devenind în scurtă vreme de reputație europeană... Ceea ce făcea prețul regiei lui Stanislavski era aceeași grije de adevăr, oroarea de «efect» și impostură pompoasă. Dar în deosebi a adus poate la un grad neajuns încă realizarea unei atmosfere plină de armonie cotidiană, în care mici incidente capătă semnificații de zodie — și în deosebi s-a priceput să sublinieze tîlcul amănuntelor, sensul pauzelor peste care spectatorul grăbit trece neînțelegător. Gesturi familiare, momente auditive, obiecte sugestive, dar mai ales onestitatea debitului actoricesc, abandonarea interpretului în trăirea lui însăși, dădeau pare-se spectatorilor sentimentul unei cunoașteri originare a realității.

Autorii pe care i-a adus teatrului, Cehov și Gorki cu al său *Azil de noapte* se potriveau — și desigur nu întîmplător — nespus de mult acestei dorințe de a înfățișa poezia firească și simplu tragică a umanității mărunte. Era fără îndoială o continuare a verismului istoric de la Meiningen, oarecare poetizare a naturalismului lui Antoine, și un mai mare devotament către onestitatea teatrală chiar decît în realizările de la Deutsches Theater.

«...Stanislavski a creat o muzică neasemănată, în care glasul cîmpurilor, rumoarea orașelor se armonizau cu intonarea și cele mai încete expresii ale figurilor omenești.»[1]

Acești trei reprezentanți ai artei teatrului la sfîrșitul veacului trecut însemnau tot ceea ce ea dăduse mai întors asupra ei însăși, mai gîndit, din grija de a descoperi resorturile adînci și motivele intime ale structurii ei. Atît cît se putea dori și urmări o întoarcere la izvoarele artei, acești oameni de teatru au dorit-o și au urmărit-o. Au fost cei care au dat unor sforțări individuale acel dinamism de circulație socială, care influențează propriu-zis epoca. Toate teatrele din centrele de cultură, din lumea întreagă, poate că și teatrele de periferie artistică înseși au căutat să se inte-

[1] Julius Bab, *op. cit.*, p. 87.

greze acestei concepții, să o aplice și cu atîta succes, încît de pe la începutul veacului trecut acest naturalism a fost teatrul dominant, în așa măsură încît reprezentarea clasicilor a fost practic abandonată, ei nemaiputînd fi reprezentați decît uneori pe scenele oficiale, și numai atunci cînd întîmplător descopereau unii interpreți excepționali, care biruiau indiferența marelui public. Încolo repertoriul curent, social colorat, era făcut din lucrări realiste, montate în stilul creat de Antoine, adică realizînd mobilierul, recuzita, mișcarea și vorbirea actorilor cu naturalețe. În acest sens, în această zonă, desigur că revoluția teatrală biruise și devenise regim legal.

Dar era cu adevărat și o tot atît de mare și biruitoare revoluție artistică? Nu oferea anumite deficiențe care, agravate, să depărteze de artă tot atît de mult poate cît fusese ambiția de apropiere a excepționalilor animatori? Nu conținea în structura ei această concepție germenii care aveau să se dezvolte apoi parazitar?

Răspunsul nu e prea greu de dat, tocmai fiindcă vrînd să se integreze în spiritul timpului său, noua regie avea să îndure destinul acestui spirit. Ca și în literatură, naturalismul suferea la sfîrșitul veacului, adică tocmai în momentul cînd, biruitor, se rezolva social, atacurile mișcărilor de reacțiune. I s-a reproșat prin urmare noii regii predilecția ei pentru tot ceea ce e comun, promiscuitatea cu vulgarul, exagerata importanță acordată amănuntului, nesemnificativului, concepția ei mărginită despre lume, lipsa unei problematici a sentimentelor metafizice. Căci în scurtă vreme teatrul cel nou cedase tuturor tendințelor nefundamentale, căzuse în cultul virtuozității proprii, se automatizase în reflexia lui despre realitatea artistică. Dintre toate încercările de artă, naturalismul apărea bazat pe cea mai simplă concepție filozofică; pe convingerea că aparențele curente reprezintă efectiv realitatea, adică pe un *realism dogmatic naiv*.

Îndeosebi în teatru se mai adăuga și specificitatea lui exhibitivă, în care convenția joacă un rol primor-

dial... Cîtă vreme al patrulea perete lipsește, cîtă vreme actorii sunt pe o scenă, cîtă vreme publicul e convocat ca să asiste și să asculte, s-a spus că e ridicul să se facă abstracție de el și să se vorbească încet ca să nu se audă pînă în sală, să se lase nesubliniate replicele conținătoare de intenții.

O privire critică întoarsă înapoi ne îndreptățește să afirmăm că toate experiențele, formulele, dezideratele și conceptele pe care le-am înfățișat de la Renaștere pînă aci, așează arta teatrului în cuprinsul acelei teorii estetice numită îndeosebi imitativă. Realizările de sub semnul acestei modalități împărtășesc deci meritele și insuficiențele ei și se cuvine de aceea s-o cercetăm mai îndeaproape.

E un fir care se poate urmări în estetică necontenit de la dogmatismul raționalist pînă la cel realist de la sfîrșitul veacului trecut. E dogmatică această vedere despre artă, tocmai fiindcă admite ca o certitudine o realitate exterior dată care ar putea fi copiată cu ușurință, întocmai. Dar dacă nu există nici măcar o natură aparentă fizică, nerealizată fără colaborarea spiritului, cu atît mai mult e cu neputință de admis că realitatea psihologică și socială, în care spiritul e în același timp implicat și ca parte constitutivă și ca observator, într-o curgere concretă, ar putea suporta vreodată, mai mult de o clipă, aplicația hîrtiei de calchiat a unui «observator» naiv. Remarcabil e formulată această denunțare a unei arte imitative de către unul dintre esteticienii influenți de la sfîrșitul veacului trecut.

«Naturaliștii moderni se mîndresc că sunt reprezentanți, în artă, ai aceluiași spirit care a cucerit domeniul gîndirii științifice. Dar acest naturalism artistic modern nu e decît numai caricatura spiritului științific modern.»

. . . . . .

«Momentul crucial pentru spiritul care năzuiește spre cunoaștere e în clipa cînd, la o mai adîncă reflexie, datele exterioare pe care le credea învestite cu realitatea absolută, se descoperă drept o aparență înșelătoare, atunci cînd se capătă înțelegerea că facultatea de cunoaștere a omului nu stă față-n față cu lumea

exterioară independentă, ca un fel de oglindă în care apare chipul obiectului, ci dimpotrivă, ceea ce se numește lume exterioară, este rezultatul neîntrerupt, schimbător, vecinic, al unui proces spiritual.»

. . . . . .

«...Și omul creator în artă, cînd nu năzuiește spre nimic altceva decît ca să cuprindă în creația sa adevărul naturii și al vieții, dacă e în stare să străbată sub suprafață, va înțelege anume că adevărul poate crește numai din ogorul realității accesibile propriei lui experiențe, și în același timp va vedea clar, că activitatea sa nu se poate sprijini pe altă realitate, decît pe aceea care ea o aduce în însești creațiile ei.» [1]

De altfel ceea ce dă ca o caracteristică peiorativă teoriei imitației este ideea reproducerii automate, a unor date integral existente în afară, accentul căzînd pe posibilitatea reproducerii întocmai, valoarea venind din *fidelitatea* redării tuturor amănuntelor obiectului în copie. Acest mod de a judeca despre copie ni se pare fals, dar motivele mai adînci ale acestui fel de a vedea nu le putem da aci. De altfel încercarea, filozofic întemeiată, s-a mai făcut, dar poate că nu cu reală prezență decît în *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie,* de către Husserl.

Ceea ce vrem să subliniem aci este un *fapt* mult mai simplu, care ni se pare că n-a fost remarcat fenomenologic, adică într-o sistematizare de semnificații. Dorim anume să risipim o adevărată prejudecată, universal răspîndită și puternic înrădăcinată în discuțiile despre artă, ca să cîștigăm o precizare pe care o socotim fundamentală pentru știința esteticei însăși, căci e menită să înlăture erori care au dus la rătăcire prea deseori teoriile despre artă.

Se vorbește astfel în mod curent despre copii fidele, despre «imitații servile», despre «reproduceri plate» după obiecte din natură. E atît de înrădăcinată opinia aceasta, iar formularea este atît de organică judecății însăși, încît refutarea ei ni se pare îndeosebi dificilă.

[1] K. Fiedler, *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit* (1881), în *Schriften über Kunst,* R. Piper, München 1913 ; în același sens : *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* (1876).

Am văzut imitații de pe alte opere, întocmai, dar copii «perfecte» și «fără valoare» și care să nu fie decît «copii perfecte» și «fără valoare» de pe obiecte din natura, externă ori cea psihologică noi nu am întîlnit niciodată. Și cu toate acestea noțiunea de «copie perfectă și fără valoare» e una dintre cele mai utilizate în cultura de azi. Un desenator reproduce «întocmai» un ziar, trei cărți de joc, două hîrtii monedă, și estetizanții denunță: «copie servilă»... Un pictor zugrav redă credincios un pepene verde, «copie». Un actor «imită» pe bețiv, un autor redă în mod «desăvîrșit» «scenă după natură». Se vorbește în genere de pictori, scriitori, actori fără talent, ca despre «vulgari imitatori»...

Asemenea copii de pe natură, ca acele vizate de noi, și așa cum au fost formulate, nu există și nu sunt în acea formă posibile. Ele nu sunt — în aceste cazuri vizate — niciodată «credincioase», «fidele», «perfecte». În toate aceste cazuri e vorba de falsuri grosolane, care reproduc originalul doar cum covoarele de imitație, fabricate în serie, reproduc covoarele originale. «*Asemănarea perfectă*» nu stă în afară, în copia privită, obiectizată, ci în procesul receptiv. E o iluzie provocată de incapacitatea *dublă* a celui ce emite judecata «copie», mai întîi de a cunoaște originalul și pe urmă incapacitatea de a examina copia însăși, cum mai e probabil și o greșeală de formulare. Asemenea asemănări (și încă nu perfecte) nu se întîlnesc decît numai în creațiile propriu zise. Și nu putem da un exemplu mai hotărîtor decît pictura din ce în ce mai prețuită a lui Vermeer van Delft.

Din numărul, practic nesfîrșit, de asemenea reproduceri în lumea întreagă, cîteva sunt fidele și acestea se întîlnesc în genere la foarte puțini dintre adevărații artiști pe care i-a avut lumea. Și totuși în cultura militantă de azi e un adevăr care nici nu se mai discută, că există fotografii fidele și fără valoare. Abia în ultimul timp fotografia a început să fie admisă la periferia artei în principiul ei. În realitate fotografia izbutește să reproducă tot atît de rar ca orice creație, dar

atunci poate fi socotită și ea creație. De altfel cele mai numeroase «copii» nici nu încearcă să reproducă decît *fragmente* colțuri, petece din lumea reală... Cînd tablourile pictorilor fără chemare sunt de mari proporții, greu găsesc pe cine să mai păcălească, tocmai fiindcă e mai ușor să reproduci un măr decît o mișcare compozițională. Într-un capitol ades citat, Bergson a lămurit impresionant deosebirea dintre viziunea curentă, normală, și cea adevărată a artistului.

«Care este obiectul artei ? Dacă realitatea ar izbi de-a dreptul simțurile și conștiința noastră, dacă am putea intra în comunicare nemijlocită cu lucrurile și cu noi înșine, cred negreșit că arta ar fi inutilă, ori că, mai curînd, am fi toți artiști, căci sufletul nostru ar vibra astfel continuu la unison cu natura... Ochii noștri ajutați de memorie, ar tăia în spațiu și ar fixa în timp tablouri inimitabile. Privirea noastră ar prinde în treacăt, sculptate în marmora vie a corpului omenesc, fragmente de statuie tot așa de frumoase, ca acele ale statuarului antic...

...Toate acestea sunt în jurul nostru, toate acestea sunt în noi, dar nimic din acest tot nu e perceput de noi în mod distinct. Între natură și noi, ce spun ? între noi și propria noastră conștiință se interpune un văl, un văl gros pentru oamenii obicinuiți, văl ușor, aproape transparent pentru artist și pentru poet...

...Privesc și cred că văd, ascult și cred că aud..., mă studiez și cred că deslușesc în fundul sufletului meu. Dar ceea ce văd și ceea ce aud din lumea exterioară nu e decît ceea ce simțurile mele extrag pentru a-mi îndruma comportarea ; ceea ce știu despre mine însumi, e ceea ce apare la suprafață, ceea ce ia parte la acțiune. Simțurile mele și conștiința mea nu-mi redau deci din realitate decît o simplificare practică. În viziunea pe care mi-o dau despre lucruri și despre mine însumi, deosebirile inutile individului sunt șterse, asemănările folositoare omului sunt accentuate, îmi sunt desemnate dinainte căi pe care acțiunea mea se va angaja. Aceste căi sunt căile pe care omenirea întreagă a trecut înaintea mea. Lucrurile au fost clasate în vederea folosului pe care-l voi putea trage din ele... și tocmai această clasificare o disting mult mai mult decît culoarea și forma lucrurilor. Fără îndoială omul e deja cu mult superior animalului, din acest punct de vedere. E puțin probabil ca ochiul lupului să facă vreo deosebire între ied și miel ; acestea sunt pentru el două prăzi identice...

...Individualitatea lucrurilor și a ființelor ne scapă ori de cîte ori nu ne este materialmente folositor s-o vedem.» (Henri Bergson, *Le Rire*. Félix Alcan, Paris, 1929, p. 154—155.)

De altfel putem afirma, firește, că propriu zis nici cea mai desăvîrșită copie, nici în cel mai mărunt caz, nu epuizează realitatea.

Dar dacă realitatea exterioară cîtă e (și evităm aci determinarea unei poziții teoretice precise, fiindcă atunci am fi nevoiți să reluăm procesul fenomenologic al corelației imanent — transcedent) nu poate fi copiată, (decît rareori și într-un anume mod), ce se imită atunci, fiindcă în definitiv în artă procesul imitației este totuși, aproape normal? Se imită datele practice, raționale spune Bergson. În arta teatrului, precizăm noi, se imită operele anterioare, se imită la nesfîrșit în copii (de data asta în sens precis) alte *reproduceri anterioare* după realitate (cîtă reproducere e și cum e posibilă) cu o îndemînare de grade diferite, cu mici modificări care dau iluzia originalității, cu anumite sporuri compozite, cu un anume coeficient afectiv care se numește stil personal — stilul fiind, în genere, în sensul în care e primit azi, semnul negativ al creației, după opinia noastră. De altfel nu se imită numai creațiile, ci și procedeele, și mai ales cusururile lăudate din greșeală de critici care au fost autorizați abuziv, se imită tot ceea ce devine prejudecată, cînd un imitator mai îndemînatec și în fond merituos a «lansat» imitația lui, aceasta de pe creația unui artist adevărat, ades ignorat.

În teatru, îndeosebi, în ce ar consta reproducerile după natură? Să se reconstituiască realitatea exterioară, dar pînă unde poate merge această reconstituire, luată în sensul ei cel mai bun, adică acela de re-creație (folosim acest termen destul de convenabil, dar nu propriu, fiindcă nu vrem să anticipăm asupra unei soluții viitoare) de vreme ce din natura exterioară, teatrul folosește doar *decorul și fizicul actorilor*? Ne împiedecăm deci de o limitare liminară, din pricina complexității însăși a teatrului.

Poate că tot ce se poate realiza în decor și fizicul actorilor, au realizat Antoine, Brahm și mai ales Stanislavski. Teatrul e însă peste decor și fizicul actorului și eventual peste acele gesturi elementare reflexe, care țin de natura fizică, o realitate psiho-socială.

Chiar procesele fiziologice nu prezintă cine știe ce interes în *ele* însele în teatru, așa cum socotea verismul italian. Ar fi să se degradeze cu adevărat conceptul despre arta teatrului, în simplul spectacol senzațional. De altfel aci trebuie făcută o anume nuanțare. Chiar în astfel de imitație, accentul de valoare se deplasează de pe rezultat, pe tehnică, în sensul că spectacolul nu mai prețuiește *rezultatul* imitației însăși, cum era în arta clasică, ci dexteritatea reproducerii ca atare, versatilitatea morală a executantului. Este înălțarea pe scurt a «talentului» indiferent de rezultat, chiar cînd acest rezultat nu este proclamat în mod expres ca indiferent (nu importă *ce* pictezi, ci *cum* pictezi ; nu importă fondul ci forma — aci forma fiind în realitate supraevaluarea dexterității) [1].

Ca să lămurim această deplasare de interes, să luăm exemplul contorsionistului, care ne va da poate cheia (explicînd și limitarea) *imitației*-performanță. E cu neputință ca omul care își petrece picioarele la ceafă, le înoadă sub bărbie și sare apoi ca o broască, să nu inspire oroare. Cu toate acestea astfel de numere sunt frecvente în programele de music-hall. Nu se poate spune însă că sunt puse numai ca să inspire oroare, și că aceste exhibiții constituie spectacol numai pentru cei care caută anume «senzații tari» cum se zice...

Fiindcă sunt muzee de orori, fiindcă se expun monștri, dar în acest caz nu sunt *aplauze* după fiecare moment al performanței și în măsura în care ea se accentuează.

Cazul contorsionistului nu e un caz de imitație, ci un caz din speța care cuprinde *și* imitația, iar amîn-

[1] E ceea ce s-a înțeles adeseori în estetica teoretică sub numele de «izbutit în execuție» («Das technische Können»). M. Geiger remarcă pe drept cuvînt că pentru o asemenea concepție imitativă, reprezentarea unei Madone nu e mai prețioasă decît reproducerea unei căpățîni de varză... mai mult, din punct de vedere estetic este preferabil un subiect vulgar «căci acolo unde obiectul are valoare estetică, este pericol ca reproducerea să fie alterată în principiul ei, și astfel actul reproducerii să fie folosit doar ca mijloc, ca să accentueze și să plăsmuiască alte valori». (M. Geiger, *Zugänge zur Aesthetik. Der neue Geist Verlag.* Leipzig 1928, p. 91—92.)

două împreună cu alte numeroase spețe, se subsumează genului *performanță* în artă, cu care o parte din estetica teoretică și cea mai mare parte dintre estetizanții de azi confundă însăși esența artei. Faptul este caracteristic și pentru un refuz antinaturalist militant, cum e acel îndeosebi prețuit astăzi al «actelor gratuite» (Gide), al «dificultăților învinse» (Paul Valéry spune undeva [1] că ar renunța la tot ce dă inspirația pentru un vers făurit cu trudă), în fine, al întregii poezii «moderniste», cu originea în concepția ruskiniană despre artificiu și dificultate în frumusețe.

Firește că în sensul de performanță, noua mișcare reformatoare — despre care va fi vorba în partea a doua a lucrării de față — avea dreptul să condamne naturalismul și verismul. Dar nu așa cum a făcut-o, reproșîndu-i caracterul de copie de pe realitatea exterioară, fiindcă aceasta nu putea să fie, după cum am văzut. Chiar în regiunea periferică a decorului și mimicei, ceea ce se imită în teatru în genere, nu e natura, ci un *succes anterior*, ceea ce e cu totul altceva, și această imitație își are geneza mai curînd într-un soi de act de magie, căci se crede în virtuți irațională. Să zicem că pe o scenă cunoscută (și se va vedea de ce, cunoscută) s-a realizat un personagiu autentic, (care a dat imaginea vieții, adevărului etc.), care a făcut încîntarea sălii, obținînd ceea ce se numește în teatru un triumf. De obicei un asemenea personagiu are momente mai expresive, care apar mai noi, ori sunt doar mai viu înriuitoare asupra sălii și care sunt aplaudate spontan, ori subliniate cu exclamații de aprobare și admirație, cu acea tăcere activă specifică teatrului. Actrița mu-

[1] «De aceea, în toate artele în care materia nu opune de fel prin ea însăși rezistențe pozitive, artiștii adevărați resimt primejdia și plictiseala unei facilități prea mari. Condeiul și pensula le apar prea ușoare...

...In epocile înfloritoare (dans les belles époques) îi vezi creîndu-și dificultăți imaginare, inventînd convenții și reguli arbitrare chiar, restrîngîndu-și libertățile, despre care au înțeles că trebuie să se teamă, și interzicîndu-și să poată face fără șovăire și imediat tot ceea ce vor.» *(Pièces sur l'art. De l'éminente dignité des arts du feu.)*

safiră (ori actorul) care se găsește în sală, izbită de «efectul» unor asemenea gesturi asupra sălii, le adoptă abstrăgîndu-le (deși o dată cu rolul întreg, cu toată piesa). Acest fapt e tradițional în teatrul obicinuit și e cel care explică și felul istoric al său. Se știe de altfel că repertoriul dramatic, într-o vreme în care textul nu era întotdeauna tipărit, circula în copii din ce în ce mai alterate, am spune, realizate după ureche, în formă cu totul aproximativă. Așa au fost jucați Shakespeare, Corneille, Molière un secol și mai bine în turnee, în Anglia și în Germania. Se juca numai ceea ce era de „efect" dintr-o piesă, restul se tăia. Cele mai adesea nu se punea numele autorului. Astfel se explică de ce un scriitor era adesea „relansat" (ca Shakespeare de către Garrick) și relansat de obicei într-un anumit text, valabil pînă cînd un artist autentic crea din nou...

Ceea ce ne pare surprinzător în diversele «istorii ale teatrului» pe care le cunoaștem, este nesublinierea, inexplicabilă, a unei constatări esențiale pentru înțelegerea acestei ordini și anume : *legătura de dependență directă și indirectă, dar strînsă și permanentă în care se găsea în toate timpurile teatrul european, în sensul* că se poate spune că era *atita teatru cîtă legătură era...* Coeficientul de originalitate în teatru trebuie deci redus într-o măsură care pare neverosimilă pentru o gîndire critică.

În sensul acesta teatrul este cu adevărat o artă imitatoare și conservatoare. Nu e numai că de 250 de ani Molière e jucat la fel pe scena Comediei Franceze, iar cînd se întîmplă ca un gest ori o «intrare» să se schimbe, faptul e reținut de istoricul oral al comediei, sau însemnat copios în memorii. Vrem să subliniem sensul istoric. Trupele cu adevărat bune, cîteva, erau cunoscute în Europa întreagă (atît cît publicul din Europa se interesa de teatru). Ele erau chemate la curțile domnitoare, cînd se mai opreau în treacăt pentru spectacole și în alte orașe, unde deveneau totdeauna obiect de cercetare al călătorilor de marcă și de interes al

amatorilor ori al profesioniștilor, care aveau mai multă solidaritate decît azi. De la Renaștere încoace teatrul are o funcțiune socială pe care numai presa a izbutit s-o întreacă. Încă de pe vremea Caterinei de Medicis, mai apoi Henric al III-lea, Henric al IV-lea, aducerea unei trupe de «comedianți italieni» celebri, implica o adevărată și lungă corespondență între suverani și conducătorii de trupe respectivi.

Un succes de teatru era numaidecît cunoscut de către negustorii și profesioniștii acestei arte. E bine înțeles vorba de cele cîteva teatre în care se realizau unele lucruri să zicem noi, dar acestea abia de erau cîteva în toată Europa, iar în fruntea lor Comedia Franceză (cum, în teatrul de operă a fost într-o vreme, de pildă, îndreptar, opera de la Teatrul Scala din Milano).

În afară de piesele create din nou — într-o proporție foarte redusă și în măsura în care nu cereau invenție, ci se mulțumeau cu rutina directorului — se poate spune că mai niciodată nu se juca o piesă fără ca ea să fi fost *văzută* jucată în altă parte măcar de unul dintre componenții trupei [1]. În genere intră în practicele meseriei o călătorie de informație și mai ales, actorul care călătorește anume spre centrul teatral caută să vadă piese în genul lui, pe care «să le

[1] Sunt atîtea gesturi abstracte în teatru ori în music-hall de pildă, care nu mai au absolut nici o noimă, dar care sunt imitate la nesfîrșit, crezîndu-se că trebuie să aibă totuși un sens, ori măcar că le vrea publicul. (A se vedea în această privință un material documentar specific în *Falsul tratat pentru uzul autorilor dramatici*, în volumul *Teze și antiteze.)*

O cercetare genetică ar duce la gesturi de actori uitați, cînd ele aveau tîlc fiindcă se integrau în organicitatea unui joc autentic. Devenite exterioare, obiecte de circulație, nu li se mai știe motivul originar, cum se citează cazuri cînd nu se știe pricina pentru care, de decenii, sunt sentinele de pază în posturi fără rost (poate pentru că Ecaterina a II-a a pus un soldat să păzească un ghiocel timpuriu, soldații au păzit pînă la revoluție locul, fără să mai știe de ce). Despre actorii care se imită pe ei înșiși, caz frecvent, s-ar putea vorbi într-o carte anume despre tehnica teatrului, care ar dezbate toate problemele puse de interpretare.

aducă» apoi cu el. Astăzi teatrele unor capitale europene nu se aprovizionează altfel [1].

Un succes e şi azi numaidecît reluat, imitat în centre din ce în ce mai mici, şi, ceea ce e specific, nu se *reiau decît* succesele, iar dacă se joacă o piesă nouă, e în genere doar întrucît *imită un succes cunoscut*, la care e îndeaproape raportată, şi oferă deci prilej de imitaţie actoricească. Imitaţia de gradul I devine astfel model la rîndul său pentru imitaţii din ce în ce mai degradate. Motive determinate de legi economice dictează această practică şi a o ignora este a pierde mult din posibilităţile de înţelegere ale fenomenului teatral.

Prin urmare acesta e sensul imitaţiei în arta teatrului şi oarecum singurul posibil : imitaţia decorului, imitaţia fizicului şi a mimicei vocale. Dar aceasta nu e teatru decît pentru teza din *Paradoxe sur le comédien*, pentru teatrul de observaţie, iar arta de observaţie nu e decît un moment începător, aproape rudimentar, în artă în genere. Arta de «observaţie» corespunde unei filozofii dogmatice, întemeiată pe un naturalism pe care, fie el în condiţie idealistă, pozitivistă ori materialistă, gîndirea contemporană l-a depăşit de mult.

Este adevărat însă că teoria imitaţiei în artă nu are numai forma naturalistă. Astfel esteticianul fenomenolog M. Geiger, după ce precizează că însăşi simpla reproducere în copie are o putere a semnificării subiective pe care nu o are niciodată realitatea (ceea ce e fals, căci atunci numai e chiar o «copie»), arată că în fapt, chiar în cele mai realiste reproduceri, e şi o reproducere a esenţei existenţei (eine Abbildung des Wesens des Seins).

E adevărat, arată el, că direcţiile idealiste au falsificat conceptul de esenţă. Ele înţeleg prin reprezen-

[1] Iar călătoriile văratice ale regizorilor şi principalilor actori români sunt bine cunoscute de către cei iniţiaţi şi chiar de obicinuiţii teatrului. Vezi unele generalităţi în privinţa imitaţiei în teatru în *Die Schauspielkunst*, de Kjerbüll-Petersen. Deutsche Verlag, 1915, p. 156.

tarea esenței corpului omenesc, reprezentarea acelui corp, care corespunde mai bine *ideii* de corp omenesc, care în nimic nu se depărtează de la *norma* corpului omenesc, care întrupează în sine *tipul* omenesc în modul cel mai pur. Iar replica lui Geiger este de o reală strictețe fenomenologică : mai întîi, spune el, aceste direcții confundă *esența* cu *esența ideală, idee* și *ideal* e pentru ele tot una. În al doilea rînd ele presupun că e tot una esență și esența unui gen (Wesen und Wesen einer Gattung).

Direcției idealiste, M. Geiger îi opune poziția fenomenologică, în care *reprezentarea (imitația) esenței* trece dincolo de simpla redare a obiectului [1].

Ni se pare însă că în cazul acesta simpla teorie a imitației e depășită. Negreșit și la Aristotel care a formulat-o cel dintîi ea nu este lipsită de echivoc.

«Poezia erotică și tragedia, mai departe comedia și poezia ditirambilor, nu mai puțin cea mai mare parte a cîntecului din ghitară și din flüier sunt în total *reprezentări imitative* (subliniat de noi) ; se deosebește însă în mijloace, în obiectul și modul de reprezentare.

...Imitația este înăscută... și nu mai mică este plăcerea imitației... Lucruri a căror privire în natură ne impresionează penibil, le privim cu plăcere în reproducerile cele mai fidele, chiar cînd e vorba de animale respingătoare și cadavre...»

Pentru ca puțin mai departe să spuie totuși : „Toată frumusețea se sprijină pe ordine și proporții."

Cît de larg devine sensul imitației la Aristotel ne dăm seama din definiția tragediei.

«Tragedia este... imitarea unei acțiuni alese, complete, de oarecari proporții, într-o vorbire frumoasă, prin aplicarea parțială, deosebită a modalităților de înfrumusețare, — nu în formă epică ci prin persoane în acțiune — o reprezentare care prin provocarea sentimentelor de milă și groază în același timp duce în modul acesta la descărcarea de aceste emoții.

Cel mai important element este «fabula», căci tragedia este o reprezentare imitativă, dar nu imitînd oameni ci acțiune și viață. Și chiar viața constă în activitate, iar scopul vieții (Fericirea) este un fapt, nu un dat material.» *(Poetica*, 6).

[1] M. Geiger, *op. cit.*, p. 80—94.

Are dreptate deci Utitz cînd în introducerea antologiei sale *Estetică* arată incertitudinea unei astfel de poziţii.

«Mai întîi este teoria imitaţiei, pe care n-a descoperit-o desigur Aristotel, dar el i-a dat forma clasică, şi care a oferit prilej la nenumărate interpretări, tocmai din pricina surprinzătoarei sale echivocităţi... Poate astfel să ajungă la platitudinea fără gust şi de nesusţinut că arta e copie de pe natură, ori un soi de reeditare corijată a modelului natural, şi tot aşa poate ajunge la îngrozitoarele cercetări despre adevărul artistic.» [1]

Din această cauză, deşi e vorba de un soi de reconstituire, nu putem accepta *«imitaţia esenţei»* propusă de M. Geiger, astfel formulată, fiindcă procesul de elaborare e autentic spiritual şi tehnica operei de artă nu este imitativă, ci mai curînd o tehnică semnificatoare.

Tot de aceea nu putem socoti însumaţi sub semnul «artei imitatoare» nici pe esteticienii intuiţionişti, deşi intuiţia implică nu numai o realitate internă ci şi una exterioară, care trebuie să fie «redată» într-o operă. Nici Fiedler, nici Bergson, mai ales Croce nu pot fi socotiţi ca reprezentanţi ai principiului imitaţiei, cu atît mai puţin pot fi socotiţi, firește, ca naturalişti.

Rezumînd cercetarea critică a «imitaţiei», şi privind naturalismul în ceea ce ne-a dat în genere — adică socotind că el a fost adesea depăşit de artişti care sunt totuşi socotiţi drept naturalişti, ca în cazul Eleonorei Duse şi poate în multe împrejurări de Stanislavski — ne pare că acuzaţia de lipsă de orizont şi sterilitate pe care i-a adus-o direcţia spontaneităţii creatoare în arta teatrului e destul de îndreptăţită.

[1] Utitz, *op. cit.*, p. 8.

IV
Libertate şi creaţie

1. Gordon Craig

Toate propunerile şi toate protestările pe care le-am înşirat în capitolele precedente, deşi cu caracter uneori vehement şi cu negaţii ades integrale faţă de trecut, nu reprezentau însă propriu zis o concepţie nouă despre esenţa artei teatrului, nici prin ideea lor fundamentală, nici prin structura teoretică, adică nici prin substanţialitatea lor. De altfel de o structură propriu zis nici nu poate fi vorba din pricina simplismului raţionalist al concepţiei, mai toate modurile ei pornind de la acelaşi comandament care identifică arta cu imitaţia naturii. Neînţelegerea era doar asupra sectoarelor din natură care formează obiectul artei şi de aci impresia că reprezintă un alt mod de a privi în artă. Astfel pe cînd clasicismul prefera modelele epurate, idealizate, temele înalte, datele selecţionate, naturalismul invocă viziunea lumii «umile», emoţia cotidianului, valoarea reprezentativă a urîtului, împins la nevoie pînă la trivial, de merit poate tocmai prin curajul moral pe care îl implica silnicia acestei considerări. Dar amîndouă tendinţele acestea erau în judecata despre lume dogmatic realiste, ca şi în tehnica lor. Teatrul cerut de ele

era un teatru al realității solide, așa cum o vede toată lumea; clasicismul idealiza, dar vorbea de tehnica «bunului simț» al lui Malherbe, naturalismul punea un preț deosebit pe o pretinsă documentare.

O adevărată nouă concepție, și consecutiv o adevărată nouă tehnică în teatru, vom găsi abia la Gordon Craig cu care începe teatrul ce poate fi numit cu adevărat revoluționar, cel care avea să se înfățișeze imperios, cu un soi de virulență artistică cu totul neobicinuită, abia în anii de după război.

Protestarea lui Gordon Craig, împotriva naturalismului este cu adevărat sinceră, organică, putem spune, și formulările sale sunt o răspicată și continuă luptă împotriva valorilor realiste, cărora le opune tema fundamental diferită, antitetică, *a Convenției*.

«Evitați așa zisul „naturalism" atît în mișcări cît și în decoruri și costume. Naturalismul n-a apărut pe scenă decît atunci cînd convenția a devenit insipidă. Dar nu uitați că există și o convenție nobilă.» [1]

Recomandația vine după ce declarase, nu fără un real temei, că «Realitatea, exactitatea amănuntului sunt inutile scenei» și după ce nimicea, printr-un alt îndemn, tot ceea ce școala din Meiningen socotea un cîștig revoluționar, voim să spunem acel adevăr istoric, în costum și în stilul reprezentației dramatice.

«Născociți de pildă un costum barbar pentru un om viclean, acest costum nu va avea în el nimic care s-ar putea numi istoric dar va fi extrem de sugestiv ca viclenie și barbarie.» *(Op. cit.*, p. 35.)

Atitudinea pasivă, aservirea conformistă e o dovadă de neputință și sterilitate, iar actorul este certat cu amărăciune că nu știe «să creeze», că e sclavul a ceea ce a învățat rutinar.

«Tot ce știe să facă dacă vrea să redea poezia unui sărut, ardoarea unei lupte, calmul morții, e să copieze în mod servil, fotografic realitatea : sărută, luptă, recade și mimează moartea.» *(Op. cit.*, p. 65.)

[1] Edward Gordon Craig, *De l'Art du théâtre*, trad. française par Geneviève Séligmann, Ed. de la N.R.F., p. 35.

Asemenea actori «ventriloci și naturaliști» cred că a pune viața în opera de artă înseamnă să oferi o imitație materială, grosolană, imediată a realității [1].

De altfel toate pretențiile cîtorva actori, fie ei oricît de mari, de a înfrînge convenția în teatru, n-au izbutit să ducă decît la noi convenții, și Gordon Craig găsește o formulare fericită : *convenția naturalistă*. Kean trecea drept natural fiindcă venea după Kemble, dar iată că acesta nu e decît tot nefiresc față de urmașul său Macredy, care nu părea mai puțin declamator cînd a apărut Irving, care la rîndul său apare artificial față de teatrul liber al lui Antoine.

Problema actorului însuși în teatru este de altfel o problemă iritantă pentru Gordon Craig și după oarecari măsuri de precauție teoretică, nu se sfiește să-și spuie destul de ferm gîndul, anume că trupul omenesc nu poate fi instrument de artă, mai puțin mijloc de expresie artistică, așa cum socotea doctrina clasică.

«Jocul actorului nu constituie o artă, în mod greșit i se dă actorului numele de artist.

Arta se desfășoară numai după un plan ordonat. Prin urmare e limpede că pentru ca să creăm o operă de artă, nu ne putem sluji decît de materiale de care putem să ne folosim cu certitudine. Însă omul nu e dintre acestea. Toată firea lui tinde spre independență, întreaga lui persoană arată în mod evident că n-ar putea fi folosită ca „material scenic".» (p. 58—59)

[1] Unghiul fenomenologic sub care cercetăm chiar scrisul străin implică pentru noi ideea că gîndirea teoretică însăși este un concret atunci cînd e vorba de științele noologice, că prin urmare această gîndire nu poate fi onest exprimată prin «alte cuvinte» decît ale autorului. Credem însă că fiecare expunere are anumite pasagii rezumative, mai expresive, care alese cu grije și cu sigură orientare, pot fi culese și oferite drept reprezentative de către comentatorul care vrea să expue mai apropiat această gîndire (așa cum am arătat în indicațiile metodologice). Iată de ce ne silim să păstrăm cît mai mult expresia proprie, atunci cînd vrem să explicăm cu fidelitate, un text a cărui structură e diferită de modul nostru de a vedea, de a judeca și de a exprima. Cu atît mai mult cînd e vorba de un autor al cărui stil e atît de intens temperamental, ca Gordon Craig — și nu sunt mai puțini ceilalți regizori-autori — ne-am simțit îndatorați să-i dăm cît mai mult cuvîntul direct, căci poate misterul marei influențe exercitate de acest reformator stă și în magia, ades «depășind» logica, a stilului său ieșit din școala simbolistă.

Motivul tulburător al acestei insuficienţe îl vede Gordon Craig în acele slăbiciuni legate de natura însăşi a organismului omenesc, care făcuseră şi pe Diderot să ia atitudine împotriva sensibilităţii reale în scenă, fiindcă dezordinele provocate de ea introduc incertitudine şi anarhie în artă.

«Astfel, după cum am văzut, gîndirea actorului este stăpînită de propria-i emoţie, care ajunge să distrugă ceea ce vroia să creeze gîndirea şi, emoţia biruind, incidentele se succed, unul dintr-altul. În aşa măsură încît ceea ce ne înfăţişează actorul nu este o operă de artă, ci o serie de mărturisiri involuntare.» (p. 60—61)

Asemenea concepţie şi-o sprijină şi cu un citat de mare răsunet în literatura modernă al lui J. Ruskin.

«Copilul care se joacă pentru propria lui plăcere, mielul care zburdă sau puiul de ciută care se joacă sunt făpturi fericite şi binecuvîntate, dar nu sunt artişti. Artist e acela care se supune unei reguli penibile, numai ca să ne ofere nouă o bucurie plină de delicii» (idem).

De altfel viaţa, ca atare, nu i se pare motiv de artă şi aci se aşează firește şi mai mult sub autoritatea lui John Ruskin, a cărui influenţă, asupra căreia vom reveni, a fost la sfîrşitul veacului trecut atît de mare asupra generaţiei de poeţi şi pictori englezi contemporani, prin felul vieţii lui, mai mult decît prin teoria sa etic-socială, şi mai ales prin intermediul unui discipol care a deviat estetica ruskiniană, Oskar Wilde. Arta este artificiu şi constrîngere, dificultate biruită cu respectul unor reguli severe, viaţa e aceea care imită arta.

Referindu-se la arta actorului în tehnica scenei propriu-zis, Gordon Craig recomandă astfel un joc «deasupra sentimentelor personale şi deasupra sensibilităţii nervoase» şi aci se apropie, cum am arătat, de cunoscuta teorie a lui Diderot, se depărtează însă numaidecît, fiindcă autorul francez recomandă absenţă de emoţie, în actul interpretării însuşi, tocmai pentru o mai bună şi mai potrivită expresie a sentimentelor. Pe cînd regizorul englez recomandă «o nouă manieră de joc constînd în mare parte în gesturi simbolice» care să explice «spiritul lucrurilor» (p. 64—65).

În realitate e numai o poziție provizorie, care în cele din urmă (cartea lui Gordon Craig e făcută din articole publicate în diverse răstimpuri și adunate la un loc în 1911) va fi limpezită într-o concluzie formulată în mod curajos : Nu e nevoie de actor în teatru ; această ființă plină de toate imperfecțiunile trebuie să dispară o dată cu naturalismul dramatic, și va fi înlocuită printr-o născocire a regiei moderne : *supramarioneta.*

«Suprimați arborele autentic pe care-l puseserăți pe scenă, suprimați tonul natural și veți ajunge să suprimați de asemenea și actorul. Și asta se va întîmpla într-o zi, și îmi place să văd că unii directori de teatru se cam gîndesc chiar de pe acum la așa ceva... Suprimați actorul și veți lua realismului grosolan mijlocul de a înflori pe scenă. Nu va mai fi nici un personagiu viu în care să fie vizibile slăbiciunile și fiorii trupului. Actorul va dispare, în locul său vom vedea un personagiu fără viață — care va purta, de vreți, numele de „supramarionetă" pînă cînd își va fi cîștigat unul mai glorios.» *(Op. cit.*, p. 81—82.)

Prin suprimarea actorului toată economia unei «arte a teatrului» este modificată și în asemenea condiții nu mai poate fi vorba de ceea ce înțelegem prin concepția clasică, reluată o dată cu Renașterea și menținută în forme variate în decurs de 300 de ani, care socotea arta scenică menită să reproducă, în mod fidel, un text prin jocul și debitul actorilor.

După destule ezitări, Gordon Craig merge și aci pînă la capăt și propune reforma care avea să aibă atîta răsunet în ultimii 30 de ani, dezrobirea artei teatrului de sub tirania textului. E întristător chiar, spune el, acest spectacol în care un om exprimă gîndirea altuia, în forma în care acesta a conceput-o, însă exhibînd în public propria lui persoană.

Actorul face acest lucru fără îndoială numai din vanitate, dar e un lucru nefiresc, și cît va dura lumea, natura omenească se va revolta cînd va fi silită să fie sclavul sau simplul «porteparole» al unui alt om.

De altfel, după opinia lui Gordon Craig, spectatorii, așa cum indică de altfel și cuvîntul, vin la teatru «să vadă nu să audă», în orice caz «15 din 20 vin pentru acest lucru : să *vadă* o piesă reprezentată».

Dar poate că ar putea să fie amîndouă în același timp : să vadă și să audă. La aceasta însă Gordon Craig opune părerea că viziunea nu trebuie tulburată cu nici un soi de preocupări străine.

Nu e bine să se altereze o viziune care e o bucurie a ochilor, sunînd la urechea spectatorului în același timp sunete și cuvinte, trudindu-l cu probleme și trezind în sufletul lui pasiuni puternice.

«Iată ce vream să spun : chiar această idee, aceste forme, aceste viziuni se vor întipări mai bine în ochii, deci și în inima spectatorului, dacă artistul își concentrează mai bine truda asupra impresiei vizuale, decît s-o turbure făcînd apel în același timp și la gîndire și la auz.» (p. 117)

Firește că această exclusiune nu menajează nici pe autorii care au fost ei înșiși oameni de teatru, actori și directori, așa cum au fost Molière și Shakespeare.

Despre acesta din urmă, Gordon Craig e de părere să nu fie jucat, între altele, și pentru ca să nu i se altereze desăvîrșirea poetică printr-o reprezentație dramatică fatalmente nedesăvîrșită.

«Publicul vine la teatru ca să vadă, nu ca să audă. Ce dovedește asta altceva, decît că publicul de azi a rămas același de odinioară.

Fapt cu atît mai ciudat, cu cît piesele și autorii dramatici s-au schimbat. Piesele nu mai sunt combinații armonioase de gesturi, de cuvinte, dansuri și imagini, ci consistă doar în cuvinte și imagini. Piesele lui Shakespeare, de pildă, diferă în totul de vechile „mistere" compuse doar pentru teatru. *Hamlet* nu e de natură să fie înfățișat pe scenă. *Hamlet* și celelalte piese shakespeareene sunt la citit, opere atît de vaste și de întregi încît nu le rămîne decît să piardă mult dacă sunt interpretate pe scenă. Faptul că erau jucate pe vremea lui Shakespeare nu dovedește nimic. Adevăratele opere de teatru, în acea epocă, erau „Măștile", „Spectacolele" ușoare și încîntătoare ilustrații ale Artei Teatrului. Dacă dramele shakespeareene ar fi fost compuse ca să fie văzute, ne-ar apărea necomplete la citit. Însă nimeni, citind pe *Hamlet* nu găsește piesa plictisitoare ori necompletă, pe cînd atîția inși, după ce au asistat la reprezentarea dramei, vor spune cu părere de rău : „Nu, nu e *Hamletul* lui Shakespeare"... Cînd nu se poate adăuga nimic unei opere de artă ea e sfîrșită... și completă... Dar piesa *Hamlet* era sfîrșită cînd Shakespeare a scris ultimul vers. Să vrei să adaugi gestul, decorul, costumele și dansul înseamnă să lași să se înțeleagă că e necompletă, și că are nevoie să fie desăvîrșită.» (p. 140—141)

De altfel, Gordon Craig înțelege să apere teatrul nu numai împotriva textului, dar și împotriva picturii (așa cum o folosea teatrul de la Meiningen și cum de aci se răspîndise în tot teatrul european), ca și împotriva muzicei, așa cum o înțelegea drama muzicală a lui Wagner. Teatrul este o artă independentă, un bun năpădit de către alte arte, fiindcă n-a fost suficient apărat de către artiștii săi.

«Autorii dramatici îl exploatau odinioară ; precum Shakespeare, Molière și alții... apoi veni Wagner, care își găsi de lucru în această vie... În zilele noastre pictorul rîvnește la acest mic domeniu, pictorul a cărui moșie se întinde pe multe leghi și care pînă acum cultivase așa de plăcut parte din ea. Dar și pictorii și muzicanții, ca și literatorii, s-au plictisit de întinsele lor bunuri și nu gîndesc decît să-și anexeze teatrul.

Ei bine, rostul meu e să-i denunț, să revendic teatrul pentru aceia care s-au născut pentru el. Îl vom avea. Astăzi, mîine, într-o sută de ani poate, dar îl vom avea, al nostru.» (p. 120)

Am văzut deocamdată aspectul critic al gîndirii lui Gordon Craig și modul în care el denunță nu numai aservirea către realitate, ci și imixtiunea celorlalte arte, dar pînă aci nu vedem ce termen precis, ce vedere nouă propune, căci dacă acest teatru nu este al actorului, al pictorului, al muzicianului, ceea ce poate că nu contrazice vechea înțelegere, și nici al autorului, ceea ce e surprinzător, al cui este și în ce anume constă acest teatru, care îi sunt mijloacele și ce vizează ? Dar e, pare-se, destul de greu de obținut lămuriri despre structura efectivă.

Ceea ce ni se dă nu e decît o apropiere iluzorie, căci și aceste nuanțări nu ne aduc decît o definire negativă a teatrului, subliniat în opoziția lui față de viață, specificat doar ca ordine a convenționalului. Tendința de a imita natura e străină de artă, e chiar dăunătoare cînd se introduce pe tărîmul artei, pe cît e de dăunător convenționalul întîlnit în viața de toate zilele.

Convingerea adîncă a autorului este «ca artei să i se dea aceeași perfecție ca științelor fizice, cu ajutorul unei metode inflexibile».

Va trebui prin urmare să i se dea teatrului o expresie strictă care să nu mai permită, desigur, sensuri rătăci-

toare din pricina echivocurilor în concepție. Ceea ce lipsește artei teatrului este o formă definită. Pînă azi e încă șovăitoare, plutește în vag. E necesar să se facă deosebirea între teatru și artele frumoase.

«Unde lipsește forma, nu poate fi frumusețe în artă. Cum se poate ajunge la această formă? Urmîndu-se treptat legile artei. Și aceste legi? Sunt în căutarea lor și cred că am descoperit unele.» (p. 110)

Trebuie să mărturisim totuși că, cu toată această dorință de a se apropia de perfecția științelor fizice, Gordon Craig nu izbutește nicăieri să completeze viguroasa sa reacțiune împotriva naturalismului, printr-o așezare efectivă, printr-o creație teoretică lămuritoare. De altfel, cartea întreagă nu prea e unitară, fiind, cum am spus, alcătuită din articole scrise separat, deși toate cam în același răstimp. De aci, de altfel, și ciudățenia citatelor noastre, care sunt culese de la pagini nu numai diferite, dar și intervertite ca să putem realiza un fir ideologic. Stilul cărții însuși este mai curînd suflul unei năzuințe profetice, a cărui sete de înnoire este mai mare decît a putea închega teoretic. Gordon Craig pare un îndepărtat discipol al lui Platon (miezul cărții, *De l'Art du théâtre*, înseamnă peste 100 de pagini dialogate în care maieutica e chemată să silească rezistențele la convingere).

Acest ton profetic, pe care-l vom întîlni la toți reformatorii revoluționari care vor urma în teatru, va fi poate unul din temeiurile indiscutabilei biruințe de după război, mai ales că îngăduie și o realizare în etape, căci adeseori Gordon Craig precizează anume, că nu trebuie încă să eliminăm pe autorul dramatic, nici chiar pe actor. Ci la timpul cuvenit.

«Nu sunt o sută de persoane, nu sunt cincizeci, nici măcar zece care să poată pricepe asta. Dar oare se găsește una? Măcar una singură? Nu e cu neputință. Și această persoană va înțelege că vorbesc aci de lucruri relative la azi, la mîine, la viitor și va avea toată grija să nu confunde aceste perioade distincte...

...Cred că va veni timpul cînd vom putea crea opere de artă în teatru, fără să ne slujim de piesa scrisă, fără să ne slujim de actori, dar cred de asemeni în nevoia muncii cotidiene în condițiile actuale.» (p. 55)

interesant

Încercînd totuşi să adunăm elementele acestui teatru, care nu va fi nici al autorului dramatic, nici al actorului, cu destulă greutate, vom găsi că el are la bază ideea de mişcare, cu un soi de năzuinţă spre absolut.

«Mă bazez în construcţia acestui instrument pe cele dintîi şi cele mai simple idei pe care le deslușesc în mişcare. În ceea ce priveşte nuanţele, frumuseţile complexe, care sunt descompuse în mişcare, aşa cum se vede în natură, nu îndrăznesc încă să le cercetez. Nu cred că voi putea spera să mă apropii vreodată de ele.

Dar asta nu mă descurajează încît să nu încerc să descopăr unele dintre mişcări, cele mai evidente, cele mai elementare, cele mai simple, vreau să spun cu asta cele care par mai simple, cele pe care mi se pare că le înţeleg... După ce le-am izbutit pe acestea, sper să pot continua să izbutesc cu altele analoage, dar îmi dau cu totul seama că ele nu închid decît ritmurile cele mai simple ; marile mişcări nu vor putea fi prinse mai înainte de cîteva mii de ani... Dar o dată cu ele va veni o mare fericire, căci vom fi mai aproape de echilibrul desăvîrşit, decît am fost vreodată.

Socot că se pot recunoaşte două soiuri de mişcări deosebite : mişcarea în doi şi patru care reprezintă pătratul şi mişcarea în unu şi trei care reprezintă circumferinţa. Numai cînd spiritul femenin va fi renunţat la sine însuşi ca să urmeze spiritul masculin, se va ajunge să se descopere mişcarea perfectă, cel puţin aşa îmi închipui. Şi îmi place să cred că această artă născută din mişcare, va fi întîia şi ultima credinţă universală, îmi place să visez că pentru întîia dată în lume, bărbaţii şi femeile vor întemeia acest fapt împreună. Cît va fi de nou ! Cît va fi de frumos ! Această nouă cale se deschide bărbaţilor şi femeilor din veacurile viitoare, ca o vastă posibilitate.» (pp. 52—53—54)

Vom adăuga de asemena ideea că teatrul nu se poate dispensa de mască :...

...«să se ştie că masca e singurul intermediar prin care putem reda fidel expresia sufletului cu ajutorul celeia a trăsăturilor».

Am mai putea deduce această concepţie dintr-o propunere de înscenare a lui Macbeth :

«Să presupunem că vedem un om (Macbeth sau oricare altul) trecînd prin aceleaşi îndoieli, prin aceiaşi fiori de teamă, pe care i-ar reda prin acest gest».

numai prin gest fără să se recurgă la alte senzaţii decît cele vizuale. Trebuie extras şi făcut viu spiritul însuşi al lucrării. Trebuie luată piesa act cu act şi în

fiecare scenă, în fiecare gest, în fiecare sunet să se arate un spirit, spiritul care e latent în ele. Apoi pe obrazul actorilor, pe costumele lor, pe decor, cu ajutorul luminii, al liniei, al culorii, al mișcării, al vocii, al tuturor mijloacelor posibile, și de care dispune scena, neîncetat să se evoace prezența acestor spirite, atît de bine, încît prezența spectrului lui Banco, nu numai să nu mai facă lumea să rîdă, ci dimpotrivă să apară naturală și teribilă. Am aștepta-o atît de intens, atît de orientați către momentul apariției, încît am ghici prezența spiritului înainte chiar de a se produce.

Altă dată afirmă că ar fi de dorit o întoarcere la adevăratul teatru «antic și onorabil», totuși nu ar fi tocmai exact dacă s-ar afirma că în concepția lui Gordon Craig teatrul ideal ar fi pantomima, fie ea și cu supramarionete. Cel mult ar fi o pantomimă care n-ar mima viața în gesturile ei firești, ci ideile. Ar fi ceea ce numește el «gesturi simbolice». De altfel, probabil fiindcă structura integrală și încă de un deosebit prestigiu „revoluționar" era pe la 1908 simbolismul, Gordon Craig își încheie cartea cu un elogiu al simbolismului.

Am analizat și mai ales ne-am dat osteneala să surprindem în însăși forma ei, cu riscul unor prea numeroase citate, gîndirea lui Gordon Craig, fiindcă deși nerealizată în intenția sa constructivă, el nereușind o structură a ideii de teatru, importanța acestui profetic animator a fost covîrșitoare și tot teatrul viu de astăzi stă sub influența sa. În propunerile lui mai puțin, dar mai mult în sugestiile activității sale, se găsesc începuturile tuturor încercărilor reformatoare care au animat viața teatrală. Va fi de altfel îndemn spre cercetări noi, spre nemulțumire ideologică însuși exclusivismul său, intransigența sa mesianică [1] în convingerea că teatrul e

[1] A lucrat efectiv foarte puțin. S-a înțeles foarte greu cu cei care, admirîndu-i spiritul revoluționar, încercau să-i ceară colaborarea. Unui director de teatru de la Paris, i-a pus condiția liminară a închiderii teatrului pe 5 ani, în care timp Gordon Craig urma să schimbe spiritul actorilor. Tot așa de puțin s-a înțeles și cu alți directori de teatru și actori. De altfel despre actori, el citează în cartea sa părerea Eleonorei Duse, care credea că numai după ce vor fi uciși toți actorii contemporani se va realiza ceva în teatru.

o artă, cu literă mare, independentă, al cărei destin e încredințat regizorului. Căci trebuie să precizăm acum — și am lăsat anume pentru considerațiile de la urmă, căci aci e un moment esențial în teatru — că după ce a eliminat pe autor, pe actor, pictor, muzician, Gordon Craig recunoaște ca funcție esențială a teatrului acțiunea *regizorului* care, de altfel, trebuie să fie un real «factotum».

«Să întrebăm pe regizor la rîndul său. Este în stare să născocească o piesă, să compună decorurile și costumele, să vegheze la executarea lor, poate el într-un cuvînt, să dirijeze fără ajutorul specialiștilor, feluriți lucrători, de la care folosește nu imaginația, ci mîna de lucru? Dacă se găsește un singur regizor care să poată răspunde la aceste întrebări în mod afirmativ, să i se încredințeze supravegherea scenelor din Europa și America, deoarece acest om, avînd cunoștințele necesare, va ști să formeze regizori asemănători cu el însuși, și dacă ar fi zece regizori de acest fel în Europa, teatrul ar fi reînoit. Dar nu se poate număra zece, cum vă veți putea încredința prin voi înșivă. N-ași fi în stare să vă citez măcar unul singur. Și iată pentru ce nu este unitate în arta teatrului» (p. 100—101)

Teatrul cel nou avea să se manifesteze în primul rînd ca dominat cu totul de persoana regizorului și în ierarhia modificată, autoritatea supremă nu mai e cea a textului (deci a autorului), ci în Germania ca și în Rusia, ba ades în Franța și Italia, prin cîțiva oameni ai scenei, adică în principalele țări cu mișcarea teatrală în Europa, regizorul, mai înainte anonim, cînd nu era inexistent, devine chiar vedetă de afiș, cum se spune. În acest sens se poate afirma că regia dramatică există ca artă conștientă de semnificația ei, de la Gordon Craig. Dar dacă sub forma aceasta progresul e de nediscutat, fiindcă în fapt dictatura regizorului nu poate fi admisă, încă n-am epuizat sporul de artă dedus din activitatea lui Gordon Craig. Ni se pare anume că și sub o altă ipostază decît de regizor, contribuția sa e un fapt de artă care a schimbat mersul teatrului. Anume Craig e cel dintîi pictor decorator, de o excepțională originalitate și mare adîncime pe care l-a avut teatrul. Nu în sensul greșit, în care îl înțelege Julius Bab, de a fi creat spațiul scenic, ocupînd scena cu solide, fiindcă acest lucru îl făcuse naturalismul, *ci de a fi descoperit într-ade-*

văr decorațiunea scenică, nu subsumată stilului pictural ca la Meiningen, ci în sensul unei arte specifice, cu aceeași valoare, ca descoperirea perspectivei la începutul Renașterii. Acest lucru nu s-a înțeles nicidecum în adevărata lui valoare și toți aceia, atît de numeroși, care caută meritele, pe care le simt de netăgăduit, ale lui Gordon Craig, rătăcesc inutil și își tîrăsc cititorii și aderenții lor, inutil, pe căi greșite, germinatoare de noi rătăciri.

Gordon Craig a fost și e încă și astăzi un pictor pasionat, un gravor foarte prețuit. Meritul lui e însă că a dovedit că realismul decorului e ades o absurditate, că perspectiva scenică impune altă structură, alte dimensiuni. Foarte rareori atinge el, explicativ această chestiune, atunci cînd cere ca decorul să aibă o formă sugestivă.

«Ce formă va avea această stîncă, și ce culoare? Ce linii vor da impresia de stîncă abruptă? Duceți-vă să vedeți, dar să nu faceți altceva decît să aruncați o privire și notați repede liniile generale și direcția lor; puțin interesează conturul amănunțit al stîncii. Să nu vă temeți să înălțați aceste linii, ele nu vor fi niciodată destul de înalte, și după cum pe foaia carnetului vostru trageți o linie, care pare că se înalță la mii de metri, tot așa veți face și pe scenă. Amintiți-vă că totul nu este decît o chestiune de proporții și nu are nimic de-a face cu realitatea.» (p. 23)

«Prin sugestie veți plăsmui pe scenă iluzia oricărui lucru: a ploii și a vîntului, a soarelui și a grindinii, a căldurii intense; — și nu luptînd cu natura însăși, pentru a-i smulge comorile și a ni le pune în fața ochilor. Tot astfel, prin mișcare veți izbuti să redați pasiunile și gîndurile mulțimilor, și veți ajuta pe actor să exprime sentimentele și ideile proprii personagiului pe care îl interpretează. Realitatea, exactitatea amănuntului sunt inutile pe scenă.» (p. 27)

Cîteva rînduri afirmative doar în această carte atît de copios negativă, într-un ton atît de frenetic și totuși e aci un moment crucial în ceea ce a realizat el efectiv, e toată revoluția lui Gordon Craig. Căci dacă a scris puțin în această privință, nenumăratele machete pe care le-a publicat, au zămislit în toate centrele vieții teatrale, cu o fecundație de neoprit, o nouă realitate. Scena are optica ei și un decor de proporții reale, dispare ca semnificație. Distanța între sală și scenă, înseamnă în

realitate cea dintre două tărîmuri deosebite, căci e distanţă de la domeniul ficţiunii la realitate.

O tragedie, o dramă romantică, o feerie grotesc fantezistă, o lume care invocă prezenţe transcendente, devine meschină într-un decor realist. Nu există nici o sală de tron adevărată care să nu decepţioneze, reprodusă pe scenă. Firește, pe linia aceasta ne legăm de destinul însuşi al arhitecturii, dar nu putem să nu deplîngem meschinăria unor înfăţişări care împrumută ades prestigiul legendelor. De altfel, poate mai importantă şi în orice caz mai folosită, mai speculată decît în teatru, a fost această optică nouă, descoperită de Gordon Craig, în cinematograf.

Dar avem bănuială că influenţa lui n-a transformat numai arta spectacolului în ce priveşte valorile ornamentale, ci că ea a depăşit cu mult acest cerc închis, nu direct, ci prin alţi creatori care au pornit de la sugestiile şi propunerile regizorului englez. Astfel toată arta decorativă modernă, ceramica şi meşteşugul ţesăturilor, al covoarelor, tot mobilierul zis cubist, are la origine viziunea acestui creator prin sugestie.

Arhitectura însăşi îi datorează mult şi poate că tot stilul modern, singurul stil efectiv de 150 de ani încoace, în arhitectură, mobilier, teatru şi cinematograf este datorit geniului lui Gordon Craig.

2. Teatrul de avantgardă

Neprecisă în structura ei, prea subiectivă în formulare, concepţia mesianică despre teatru a lui Gordon Craig a fost, poate tocmai din aceste motive, sortită unei instigaţii de complexe realizări scenice, în cîteva centre mari de artă teatrală, căci desigur nu e o întîmplare că adepţii noii formule nu s-au recrutat dintre anonimii funcţionari artistici ai teatrelor amorfe, ci dintre disidenţii marilor regizori naturalişti.

Principiul atît de polivalent, profetizat de Craig, despre omnipotenţa regizorului, despre subordonarea tex-

tului «fanteziei creatoare» a directorului de scenă, s-a dezvoltat pe fiecare linie virtuală, pînă în cele din urmă consecinţe ale lui... Cum remarcă Winds, «veacul al XX-lea aduce în primul plan pe tărîmul teatrului, în mod semnificativ pe regizor, aşa cum era pe scena operei, fără restricţii, cîntăreţul. Se întreba atunci publicul : cine cîntă ? Azi se întreabă : cine dirijează ? Conducerea spirituală a reprezentaţiei integrale trece în centrul interesului pentru teatru.» [1]

Poate că mai în ordinea faptelor ar fi fost să se remarce că, imediat după Renaştere, teatrul cult fusese al autorului, în veacul al XVIII şi XIX devenind al actorului, al «virtuosului», pentru ca acum «afişul» să-l ţie regizorul.

Bine înţeles toată mişcarea «revoluţionară», de la Meiningen la Stanislavski, punea accentul pe totalitatea reprezentaţiei ; acest cîştig era mai curînd al naturalismului, după ce fusese un *deziderat* care pornea de la Lessing, mai apoi de la Goethe (care se pare să fi fost şi un remarcabil regizor la Weimar), Wagner, cum şi numeroşi iubitori ai teatrului în prima jumătate a veacului trecut. Ceea ce realizase influenţa lui Gordon Craig, era o nouă reinstalare a regizorului, de astă dată nu ca un dirigent în slujba textului, ci ca un creator care poate folosi textul, dacă vrea, şi cît vrea, şi cum vrea.

Genul sub care se subsumează încercările revoluţionare în acest sens şi starea de spirit de care ele au profitat stau, cum am spus, sub semnul *artei pure.*

Ce era în concepţia curentă această formulă este cu neputinţă de spus — şi toate încercările în acest sens s-au rătăcit în consideraţii speculative, care tocmai, prin contradicţiile şi soluţiile absconse la care au ajuns, au sporit prestigiul unei formule care, printr-o inadvertenţă obicinuită în artă, voind să se explice, îşi proclama anume ermetismul... Deci o neintenţionată, dar subtilă abilitate, a raliat mişcării acea adeziune extrem de preţioasă pentru propagarea ideologică, uneori şi periculoasă, a snobilor intelectuali, aceşti devotaţi în

[1] Adolf Winds, *Geschichte der Regie, Deutsche Verlags-Anstalt*, Stuttgart, 1925, p. 99 şi următoarele.

principiu ai oricărei atitudini, pe care adoptînd-o, li se pare că se situează deasupra semenilor lor (de rînd).

Credem că nesoluția la care s-a ajuns e fiindcă s-a căutat greșit înțelegerea fenomenului. «Arta pură» nu este o nouă concepție despre artă, căci subsumează cele mai felurite, uneori contradictorii vederi, cum sunt numeroasele feluri de teatru pur, care trebuie negreșit în parte analizate, ci este o determinare istorică, o nouă înțelegere despre misiunea artistului, despre *mesajul* său. E o răsturnare totală a punctului de vedere teoretic. Originea acestui sentiment nou, căci e un sentiment nou care e, de altfel, una dintre componentele esențiale ale stilului culturii contemporane, poate fi găsită, credem, în acea turburătoare mișcare artistică din a doua jumătate a veacului trecut, în Anglia, denumită încă din prima clipă *prerafaelitism* și din care, indirect, purcede Gordon Craig însuși. Neclară în tendințele ei, destul de variate, această mișcare a pătruns, nedefinită, în toate manifestările artistice ale timpului... Ieșită în 1848, din dorința a trei tineri de a reînvia pictura dinainte de Renaștere, în liniile ei pure, suave, mistice, nutrită din «religia frumosului» ruskinian (care fireşte oferea și alte direcții etice și sociale [1], din estetismul industrial al lui Morris și, mai ales, din viața și arta neprihănită a lui Dante Gabriel Rosetti, a cuprins toate centrele nervoase ale intelectualității europene... I se datorește deopotrivă simbolismul francez, cel englez, «arta opusă vieții» a lui Wilde cu rafinamentul ei decorativ, regia mesianică a lui Craig, poezia pură, esoterică, a profesorului de limba engleză Mallarmé, și deci gruparea care a dominat literatura europeană, de la N. R. F. (Proust, care citează atît de insistent pe Ruskin, Gide, Paul Valéry) expresionismul și, cu noi modificări, toată pictura modernă (cu gustul ei rafinat pentru primitivism și mai ales pentru arta neagră).

Toate aceste tendințe, la nesfîrșit diferite între ele, au totuși cîteva trăsături comune, care alcătuiesc spiritul

[1] Vezi și Dragoș Protopopescu, *Fenomenul englez*, Editura Fundației pentru Literatură și Artă, p. 293 și următoarele.

acestei noi ordini în artă. Este ceea ce am numi *eticizarea practicei artistice.*

Ceea ce nu înseamnă introducerea moralei în artă — căci aceasta o face filistinismul odios burghez, conformist — ci, dimpotrivă răsturnarea poziției detestate, prin transformarea *practicei* artistice într-o nouă morală în sine, morala *atitudinii care purifică totul* cu condiția unui devotament absolut, fără beneficii practice ori măcar culturale. Această morală nouă se poate dispensa de cealaltă morală a ipocriziei și a înțelegerii mărginite. E desigur tot o atitudine romantică, dar «à rebours». Nu mai sunt strigătele disperării, efuziunile lirice, aruncate fără pudoare mulțimii, nici emfaza ditirambică, geniul în stil byronian, care își permite totul fiindcă e deasupra măsurii normale și are dreptul să nu respecte nimic anume fiindcă e o fire de artist, ci sensul ascetic, sacrificiul vieții întregi, cu dispreț pentru succesul ieftin (toți marii reprezentanți ai acestei religii au dus o viață secretă de martiri orgolioși : Dante Gabriel Rosetti, Mallarmé, Gide, Proust, Craig, J. Copeau, cîtva timp Valéry și alții). Structura artei este cu grijă esoterică, pătrunsă numai de inițiați, căci se evită tot ce e *facil,* se trăiește de altfel în grupuri, care mențin între ele o comuniune monahală. Năzuința spre puritate este ca o fervoare și ca un elan mistic : poezie pură, pictură pură, muzică pură, teatru pur. Arta aceasta cuprinde așadar catolicismul lui Paul Claudel, deopotrivă cu neliniștea homosexuală, cu «aventura» lui Gide. Verificînd din nou liniile ascendente, preoții noii concepții descopereau în trecut valori neglijate de romantismul devenit academic, din rîndurile «romanticilor» neconformiști : Sören Kierkegaard, Novalis, Edgar Poe, Gérard de Nerval etc., pe calea aceasta prerafaelitismul influențînd și filozofia modernă.

Multă vreme esoterismul lor, ermetismul ostentativ al revistelor mici (care toate, în afară de *Mercure de France* și *N. R. F.,* au cam urmat destinul de patru numere al acelui *Germ* de la 1848 al grupului Rosetti) a iritat, iar *neconformismul,* disprețul lor total, suspectarea și contestarea tuturor valorilor curente, *numai fiindcă erau universal acceptate,* au stîrnit indignare.

Izbutind însă să întemeieze o revistă de influență europeană, să cucerească autoritatea — datorită războiului care a năruit, evident, valorile cele mai vechi, contestate literar — arta «pură» a devenit, în timpul din urmă, arta oarecum oficială a epocii, s-a academizat, suferind acomodări destul de surprinzătoare, chiar sub aspectul etic, departe deci de principiul de a fi permanent în *avangardă*, așa cum se dorea, explicit, într-o vreme.

Tehnica ei (reviste de lux, ediții restrînse scumpe, tipar fără majuscule, expoziții agresive, eliminarea fabulației, solidaritate juvenilă, teatre de avangardă etc. etc.) a devenit stilul *activității artistice contemporane*, iar valorile care păreau oferite unui destin claustral, cunosc astăzi o glorie imensă.

Acest ascetism al artei moderne, exprimat cu fervoare și devotament mesianic, deși ades și cu orgoliu episcopal, ia parte la plămădeala spiritului contemporan, analizat de noi și formulat ca o *nouă structură* a culturii. Reacțiunea împotriva «raționalismului», detestarea materialismului, dezvoltarea pozitivismului și orientarea spiritului spre morfologia organică, spre instinct și inconștient, spre concret, spre unificarea fenomenului vital, spre inefabilul intuiției, sunt o parte din motivele acestei noi structuri. În filozofie însăși, înlocuirea și preocupările de teoria cunoașterii cu înțelegerea filozofiei ca o «trăire» înțeleaptă, în cuget și într-o viziune personală a lumii (Weltanschauung), caracterizează modul mesianic al epocei noastre, a cărui răspîndire în mase a prilejuit necesitatea revizuirii tuturor valorilor deterministe și pozitiviste, acuzate de relele pricinuite de războiul mondial. Toate instituțiile, fiindcă nu putuseră înlătura marea încercare a războiului, erau acuzate, detronate în autoritatea lor, căci încercarea războiului precipitase, în cascade, devaluarea autorității, chiar în cultură. Spirite neconformiste au fost totdeauna. Ceea ce caracterizează epoca de după război *este ostentația anticonformistă pînă la irațional, chiar a maselor mari, cu pretenții intelectuale, înseși.*

Numai în lumina acestei explicații se va înțelege și modalitatea excesivă a teatrului pur de după război și

adeziunea maselor dornice de «mîntuiri» și de viziuni apocaliptice.

Menit întru puritate și cu dispreț pentru bunurile lumești, cu aspirații înălțate, așa se înfățișează teatrul revoluționar, în vecinătatea războiului, pe scene de avantgardă, căutînd să reabiliteze și să impuie valori pe care conformismul mercantil le nesocotea. Acest caracter de «avantgardă» e o funcțiune stilistică foarte importantă și e cu neputință de înțeles altfel, decît în spiritul și nuanța sa precisă. Greșeala criticilor «filistini» e de a fi vrut să înțeleagă în sens logic, acțiuni care se voiau emancipate de logică și se determinau într-alt complex genetic decît erau criteriile culturii oficiale. Deși vorbeau mesianic despre valori, asemenea «grupări» înțelegeau nu diferențe pe aceeași scară, cînd ar fi fost posibile discuțiile, ci anume valori care să se preteze la impresia de apostolat. Pentru ca o piesă să fie jucată de asemenea grupări de avantgardă, nu trebuia să aparțină unui scriitor mare, ci *anume* unui necunoscut nedreptățit, așa încît se alcătuiau cu un zel fanatic, de către publiciști asociați, liste de piesele care fuseseră refuzate de teatrele oficiale pentru excesiva lor «originalitate» (se zicea), se dezgropau lucrări necunoscute ori uitate, se jucau autori străini, pe care teatrele comerciale nu aveau curajul să-i joace, ori se încercau spectacole cu lucrări dramatice ale marilor scriitori intrați în literatura universală, care însă fuseseră socotite ca nereprezentabile. Astfel, afară de numeroși autori tineri, au fost jucați pe astfel de scene, la Paris, Strindberg, B. Shaw (care așteptase decenii nejucat), Pirandello și alții, iar în Germania se jucau *Faust* de Goethe (în versiune completă) și *Peer Gynt* de Ibsen, în spectacole duble, fie în aceeași zi, fie în două seri consecutive, ca să demonstreze că filistinii ignorau valori realizabile.

Fără această etică a frumosului pur, cuprinsă cu timpul în spiritul epocei întregi, cu veleități de cruciadă artistică, nu se înțelege cum au putut dăinui sub același acoperiș ideologic, tendințe atît de diferite, și orice încercare de explicație pe liniile teoretice ale artei sporește confuzia, dînd aceea impresie de «adevărată încurcătură babilonică a graiurilor» pricinuită de faptul

că, în activitatea teatrală, de pildă, «toate direcțiile și *ismele* apăreau obicinuit în forma unui dogmatism țeapăn» [1].

Am insistat asupra modalității concrete a formulei pe care o propunem, tocmai fiindcă ne-a apărut, în lucrările de sistematizare istorică, pe care le-am consultat, surprinzătoare absența unei explicații unitare adecvate, a epocei, mai ales că, în ciuda opozițiilor structurale, solidaritatea istorică, a mișcării noi teatrale era fără precedent de ostentativă în artă și foarte iritantă pentru cei din afară.

Așa au luat naștere «teatrele de avantgardă» din toată Europa (și ideea de avantgardă însemna în concepția lor un mesaj strict), așa au «luptat» vreme îndelungată pentru ca să se impuie nu numai comercial, ci și oficial [2].

Tot ca să facem explicit conceptul și structura unei asemenea acțiuni reformatoare, ni se pare de folos să arătăm aci felul în care s-a format una dintre companiile de teatru nou dintre cele mai apreciate la Paris, să vedem tehnica impunerii ei și să citâm din *manifestele* ei succesive.

După o experiență nereușită la Comédie Montaigne, în 1920, alături de maestrul său Gémier, și probabil simțind nevoia unei activități personale, Gaston Baty ajunge la convingerea că deschiderea unui teatru «régulier» trebuie să urmeze numai după crearea unui «repertoriu de reprezentații neregulate». Ultimele luni ale lui 1921 le folosește ca să-și *regrupeze* colaboratorii, să cheme noi binevoitori și «în decembrie ziarele publică întîiul *comunicat* [3] al grupării „Compagnons de la Chimère"».

«Iată-ne cîțiva, porniți să întemeiem un teatru cu *credință*, entuziasm și în *sărăcie voluntară*.»

[1] *Zeis*, citat de Adolf Winds în *op. cit.*, p. 100.

[2] Astfel, la Comedia Franceză, unde nu funcționa un regizor, în sensul nou al cuvîntului, noul administrator general a numit un consiliu de patru regizori dintre cei care s-au impus după război în teatrul parizian : J. Copeau, Jouvet, Gaston Baty și Dullin.

[3] Subliniem noii termeni, specifici acestor întreprinderi, care se socot cu mesaj în artă (n.a.).

Simon Gantillon, care avea să devină mai tîrziu cunoscut ca autor dramatic, «asigura redactarea unui buletin».

«Concepţia» teatrului cel nou pe care ei îl năzuiesc «e aceeaşi cu a grecilor şi a lui Shakespeare, e aceeaşi cu a dramei franţuzeşti din evul mediu. Ea implică o viziune a lumii în care materia pe de o parte şi supranaturalul pe de altă parte se socotesc tot atît de „reale" ca şi omul. *Opus acestei concepţii, Renaşterea a întronat un teatru cerebral în care nu există decît numai animalul cerebral...* În această concepţie reînoită, cuvîntul îşi regăseşte locul, mimica îşi reia puterea ; decorul, costumul, lumina, zgomotul redevin actori. Nu va fi o reeditare a teatrului medieval, *totuşi, de dincolo de Renaştere se reia tradiţia franceză.*»[1]

Inovaţia pe care şi-o propun, trebuie să aibe caracterul unei «*analize înaintea sintezei*». Deci «Yvonne Sérac dădea la 23 martie 1922 un recital de dans în tăcere», fără acompaniament muzical. Se pregăteşte un «concert de zgomote» ca şi prezentări speciale «de decor, accesorii şi lumină, fără personagii, fără cuvinte, fără muzică».

«Primilor *companioni*» (să le zicem tovarăşi), care fuseseră actori, dansatori, decoratori, li se adaugă acum şi autori, care se constituie în «comitetul de lectură al Chimerei». Dau spectacole neregulate, ca musafiri la Comédie des Champs Elysées, la Théâtre des Mathurins, dar peste cîteva luni se mută într-un teatru de lemn, clădit pentru ei anume, pe bulevardul Saint-Germain, şi firma devine «Baraque de la Chimère».

Întreprinderea nu izbuteşte, baraca e vîndută, iar Gaston Baty devine director al teatrului «Studio des Champs Elysées», unde îşi continuă, spre nedumerirea şi ades protestarea criticei dramatice, cariera de regizor «creator». În 1927 se închee *Cartelul celor patru*, al celor patru directori-regizori revoluţionari : Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet şi Georges Pitoeff, care împreună reprezentau în Franţa Teatrul de Artă biruitor.

[1] *Masques, Cahiers d'Art Dramatique, XVIII-ème cahièr, Rieder*, p. 15 şi urm.

În Théâtre de l'Avenue unde se fixează în 1928 pentru mai multă vreme, Baty joacă Hamlet, cu actrița Marguerite Jamois în rolul nefericitului prinț, dar nu joacă versiunea devenită clasică, ci așa zisa *versiune din 1602*, neautorizată, transcrisă după unele păreri, de un editor puțin scrupulos. «I s-a reproșat lui Gaston Baty de a fi dat în *Primul Hamlet* o versiune subalternă, uscată, a dramei lui Shakespeare. Lucrul se poate discuta. Și ceea ce are importanță e că această versiune e într-adevăr de Shakespeare însuși, ceea ce era destul ca să apere pe Gaston Baty de orice vină de lipsă de respect... El ne-a dat-o în toată *puritatea* sa inițială.» [1]

În afară de Shakespeare, Gaston Baty, care de obicei «își face singur decorurile și costumele» și în afară de cîțiva autori tineri, a jucat din Paul Claudel, Molière, O'Neil, Bernard Shaw, Strindberg. Acuzat că nesocotește «textul», s-a apărat adeseori, arătînd că a înțeles numai să-l integreze spectacolului. Prin alegerea textelor însă, și cazul Shakespeare este lămuritor, dovedea că nu alegea decît pretexte pentru înscenări cu mesaj, fanteziste. Nepotrivirea dintre afirmația principală a necesității textului și rolul pe care pare-se că l-a dat în teatrul său textului, nu poate duce decît la concluzia că sentimentul său intim și orientarea sa practică indică o concepție, fie și neformulată, mai aproape de Gordon Craig, decît de aceea a Renașterii.

Caietele «Masques» pe care le-am citat sunt o plachetă (și *placheta* este un moment stilistic al întregii mișcări pentru arta pură, în așa măsură că opera poetică a lui Paul Valéry nu a apărut multă vreme, chiar cînd devenise celebru, decît numai în plachete de lux, cu *tiraj restrîns)* și au fost «anume întemeiate ca să urmărească activitatea lui Gaston Baty, să-i propage estetica, să-i editeze repertoriul», așa cum alte publicații : *Choses de Théâtre, Jeux Tréteaux et Personnages, Les Cahiers du Théâtre,* etc. aveau același rol pentru alte teatre de avantgardă.

[1] *Masques, Cahiers d'Art Dramatique,* p. 30.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI LITERE

3. Scena stilizată

Mai înclinați spre interpretări absolute și desigur dintr-o orientare metafizică, organică ethnosului lor, regizorii germani «revoluționari» au tradus conceptul de artă pură, al epocei, într-o renunțare completă la orice iluzie realistă și s-au proclamat ca fiind în căutarea stăruitoare a esențelor. Astfel noul orizont artistic s-a constituit în țările de limbă germană într-o mișcare *expresionistă*... Ca de obicei, atunci cînd e vorba de o modalitate concret-istorică, definiții nu se pot da, și de altfel un istoric literar ca Félix Bertaux, deși recunoaște că a existat un curent expresionist care depășea literatura și nu era limitat la Germania, e de părere că niciodată n-a fost o școală expresionistă [1].

Numele însuși al mișcării a fost folosit întîia dată în 1911 de poetul Otto zur Linde, ca să deosebească grupul «Charon» împotriva impresionismului [2].

Dar dacă nu se poate defini o mișcare artistică, ea poate fi uneori surprinsă în motivele ei esențiale, și descrierea acestora poate indica mai mult ori mai puțin adecvat, individualitatea acestei manifestări colective. Astfel Hamann crede că problema cea mai grea «a expresionismului stă în obligația de a crea o unitate fără referințe obiective și active («ohne Gegenstands und Handlungbeziehungen»), o unitate care nu are logica unei figuri geometrice, ci bogăția și individualitatea unei forme plastice, a unei figuri.» [3]

Aceste figuri și obiecte, fără «relații» cu realitatea, aceste pure abstracții constituiesc deci năzuința expresionistă în pictură, și această năzuință se întîlnește de altfel și în dramă.

Mai apropiat descrie Werner Mahrholz trăsăturile dramei expresioniste.

«Teatrul expresionist este cu totul deosebit de teatrul naturalist, unde totul era năzuință spre psihologie, intimitate.

[1] Félix Bertaux, *Littérature allemande*, Kra, 1928, p. 242.
[2] Félix Bertaux, *Littérature allemande*, Kra, 1928, p. 242.
[3] R. Hamann, *Geschichte der Kunst*, Ed. Th. Knaur Nachf, p. 877.

liniște, tragedie, atmosferă („Stimmung"), pe cită vreme dincoace totul e formă vastă, patos, abstracție și tipizare. Personajele dramei expresioniste nu sunt, ci *semnifică* („bedeuten"). Ca în vechile tablouri gotice, au agățate pe gură bilete vorbitoare, pe care stă scris *ce și cum judecă.*»[1]

Această căutare a esenței prin dematerializarea și devitalizarea concretului, prin desumanizarea individualului și formularea plastică a tipului, e de fapt o stilizare și, în mod firesc, teatrul nou a fost caracterizat ca folosind o *scenă stilizatoare* («Stilbühne»), ca opusă vechii scene iluzioniste («Illusionsbühne»), care își dădea toate silințele să dea iluzia realității...

Nu se poate nega, în orice caz, că dematerializarea, devitalizarea și desumanizarea, nu înseamnă în același timp și o năzuință către spiritualizare.

Iată de ce teatrul expresionist și-a găsit elementele în arta gotică primitivă și în cea religioasă în genere, cum le-a găsit și în ceea ce Hamann numește arta monumentală expresivă («expressive Monumentalkunst»), în care influența lui Gordon Craig e de netăgăduit. («Gordon Craig este un om, a cărui doctrină, în însăși temelia ei, avea să fie înțeleasă și realizată abia de către expresioniști» Julius Bab, *op. cit.).*

E caracteristic că primele spectacole expresioniste sunt cu tendințe religioase. *L'Annonce faite à Marie* a lui Paul Claudel, jucată la Dresda oarecum fără decor, doar cu un podium, cu perdele și globuri luminoase, iar celălalt spectacol, care poate fi considerat efectiv drept întiiul spectacol expresionist, era «Merlin», un «mister» de Immermann, jucat după decenii de cînd fusese scris, întiia dată în 1918, la «Volksbühne» de sub direcția lui Kayssler, în regia lui Ewald Ludwig Berger. «Scena cuprindea forme cubiste, rechizitele lipseau ori erau stilizate, vorbirea corpurilor fantomatice (der Gestalten) năzuia printr-un patos liniștit dincolo de realitate», spune Julius Bab, din care ne luăm faptele istorice[2] și unele comentarii (nu însă, firește, fără să-l citățm precis, adecvat).

[1] Werner Mahrholz, *Deutsche Literatur der Gegenwart*, 1932, Sieben-Stäbe Verlag, p. 409.
[2] *Op. cit.*, p. 175.

În această «desnaturalizare» a actorului, care trebuie să fie numai un automat vorbitor de idei, ne întoarcem în mod ciudat spre actorii francezi de tragedie ai veacului al XVII-lea, care debitau un text aproape fără joc de scenă, aliniați oarecum ca într-o figură de basorelief... Deosebirea e însă în faptul că aceștia căutau totuși să pună căldură și pasiune, sonoritate, dicțiune, pe cînd actorul expresionist își debita rolul monoton, automat, colorat intenționat doar, ca să exprime esențele.

Berger, Fehling, Jessner, Karlheinz Martin și alții, în decursul a cîțiva ani, au transformat cu totul punerea în scenă, ducînd la ultimele consecințe propunerile lui Craig și realizînd tot ce fantezia poate «crea» cu ajutorul mașinăriei moderne, al reflectoarelor, culorilor, formelor arhitectonice. Au fost jucați autori noi, ca Georg Kaiser ori Hasenclever, care aduceau piese în același stil abstract, telegrafic, automat, cu exces de acțiune directă și posibilități de decor stilizat arhitectural, ori diformat sugestiv. Bineînțeles că problema literaturii dramatice, în esența și condiția ei, nu se punea cu prilejul acestor lucrări, care se aserveau deliberat regizorului. Dar au fost jucați și autori «clasici», și, în cazul acesta, problema se punea cu acuitate, fiindcă textul nu era folosit decît cu intenții în genere străine de spiritul lui. Anume se imprima operei alt ritm, i se lăsau în umbră anumite pasagii, ori se subliniau momente secundare, se juca într-un decor de fantezie și, prin această regrupare structurală, se obținea un rezultat care era departe de ceea ce în mod firesc, reflexiv, se descoperă într-un autor clasic.

Dar se mai fac tăieturi și adausuri cu o libertate turburătoare.

Regele Oedip (Jessner) e dat într-o prelucrare căreia i se adaugă un cor «muzical ca un imn ebraic». Oedip la Colonos (la Staattheater) se încheie cu o rugăciune a Ismenei, care spune creștinește «Amin» [1]. (La Paris se reprezentase un *Oedip* într-o versiune latinească de Cocteau ; așa cum la Londra, în Kingsway Theatre, se ju-

[1] Herbert Ihering, *Reinhardt-Jessner-Piscator oder Klassikertod ?* Rohwolt Verlag, Berlin, p. 14.

case un *Hamlet* în haine de stradă și cu muzică de jazz). *Hoții* lui Schiller sunt împănați de aluzii politice de regizorul «de stînga» Piscator etc. Toate aceste transformări nu doreau, pe cît afirmau realizatorii, decît să reîntinerească, să reactualizeze pe clasici, ceea ce este îndeajuns de semnificativ despre concepția regizorilor expresioniști, cu privire la arta spectacolului teatral și la esența clasicilor [1].

Năzuința teatrului pur e, în cazul teatrului expresionist german, ca și în formula «artei pure», peste nuanța etică-estetică, *și* cu intenția de a realiza «forme pure», în sensul curent în filozofie de la Kant încoace din termenul «reine Vernunft». Conștiință pură, logică pură, esență pură, aveau un prestigiu intelectual care întrevăzute în artă nu se putea să nu tulbure. A fost deci și năzuința unei «purificări» a fiecărei arte, în parte, de imixtiunea elementelor eterogene și, îndeosebi, de imixtiunea literaturii (care într-adevăr se dovedea abuzivă), în celelalte arte, din înclinarea firească a absolvenților școalei specializate de a găsi aproape ori unde un «înțeles fabulativ», și se mergea pînă acolo, că și în muzică se interpreta anecdotic. Reacțiunea a fost eliminativă. «Poezia pură», în diferitele ei forme, s-a lepădat de fabulă ca aparținînd epicului, s-a depărtat de «înțeles» chiar, identificîndu-l ca un bun al logicei. Pictura pură, în diferite formulări a eliminat subiectul tabloului ca fiind literar, formele naturale ca aparținînd unei arte noi, profund disprețuită, «fotografia».

«Teatrul pur» în stăruința sa analitică a ajuns la sensuri foarte nedumeritoare, după cum am văzut, la Craig. Această separare a apelor de uscat a fost obsesia teatrului expresionist, nu numai la regizorii revoluționari germani, dar și la ceilalți, ca Bragaglia de la Roma, Appia, un precursor mai curînd, elvețian, și firește, după cum vom vedea, și la ruși, ca aproape în toate centrele din

[1] La București, Karlheinz Martin a montat la teatrul Regina Maria *Nyu* de Osip Dimov și *Beția și Pelicanul* de Strindberg; ca să sugereze atmosfera halucinantă din drama suedeză, odăile în care se petrecea acțiunea aveau pereții strîmbi, cu ferestrele sucite nefiresc. Actorii vorbeau voit afectat și monocord.

lume unele scene de avantgardă urmăreau aceeași himeră [1].

De altminteri, alături de aceste încercări analitice, ca să zicem așa, de a descoperi o esență, continuatorii lui Gordon Craig [2] au căutat să ajungă la «teatrul pur» și pe căi genetice, așa cum de altfel se fac presupuneri destul de frecvente și în disciplinele filozofice. Această tehnică implică o anumită concepție evolutivă, în genere aceea că o activitate, pură la origina ei, se degradează cu timpul, datorită rătăcirilor suferite și concesiilor silnice, că astfel își pierde identitatea autentică și că numai o întoarcere la cel mai îndepărtat trecut, la origine, dacă se poate, conține revelația formei nobile, pure.

Întorcîndu-se astfel pînă la originea tragediei și desperind-o în procesiunile eleusinice și festivitățile dionisiace, pe care le alteraseră autorii de tragedii, teatrul inovatorilor apărea ca mișcare de mase, în comuniune spirituală, numai spontaneitate, frenezie și muzică, sens magic și mască. Sunt momente care se regăsesc în spectacolele expresioniste, iar masa aici capătă sensuri noi, care înlesnesc și mai mult tipizarea dorită : El, Ea, Omul cu masca, Tatăl, Fiul, Soldatul, Profetul etc. De altfel, masca redescoperită a devenit un adevărat simbol, căci în magie, actele avînd o valoare reprezentativă, simbolizatoare, concepția teatrului devenea și ea o concepție simbolică, implicînd adeseori chiar ideea de ritual.

O întoarcere numai pînă în evul mediu descoperea un «teatru pur» în misterele religioase, în festivitățile liturgice. Aceste mistere au fost adesea reeditate, în fața catedralelor, texte vechi au fost readaptate de autori moderniști și tot de la reprezentarea medievală a misterelor s-a luat ideea «scenelor simultane», etajate. De

[1] Am lăsat deoparte în aceste comentarii regia lui Reinhardt, fiindcă acest regizor de mari realizări reprezintă o năzuință în artă opusă expresionismului, și ne vom ocupa anume de personalitatea sa.

[2] Personal, el însuși nu se recunoaște în acești descendenți spirituali.

«Vachtangov e singurul care mi-a reprezentat ideile», declară el într-o convorbire acordată unui tînăr confrate într-ale regiei (*Gordon Craig și ideea în teatru*, de Haig Acterian).

altfel, această întoarcere la mistere a îmbogățit cu adevărat posibilitățile teatrului modern, prin emanciparea de sub tirania sălii de teatru, cu forma ei neschimbată de 300 de ani. S-au dat reprezentații nu numai în fața catedralelor, dar și în anume piețe publice, în circuri. S-a regăsit de asemeni ideea festivităților publice, iar înscenarea lui Meyerhold la Petersburg, la 7 noiembrie 1920, pentru aniversarea și reconstituirea cuceririi Palatului de iarnă, în fața unui imens număr de spectatori, cu concursul a 15 mii de figuranți, printre care detașamente din armată și marină care luaseră parte la faptul istoric, e un fel de dată în istoria teatrului.

Mai puțin reușită a fost, sugerată tot de participarea medievală, ideea de a se amesteca actorii cu publicul din sală, cu nădejdea că se va realiza o sugestie colectivă, o participare totală, și fizică adică, a spectatorilor înșiși, tîrîți de interpreți.

Încercările în acest sens au dus însă de multe ori la incidente grotești și chiar penibile. Era de altfel o dorință contrazicătoare, față de proclamarea artificiului și convenției în teatru, dar e drept că teatrul simbolic și magic nu era partizan declarat al convenției.

Mai bogată în urmări a fost această fundare genetică, atunci cînd la începutul Renașterii, întoarcerea voită făcea uimitoarea descoperire a Commediei dell'Arte și propunea reîncadrarea acesteia în actualitate, cu nespusă bucurie, fiindcă reprezenta așa de viu ideea teatrului neaservit textului, a teatrului improvizat, creator. O bună parte a teatrului nou s-a așezat sub zodia acestei Commedia dell'Arte, despre care în ultimele două decenii s-a vorbit copios, în tratate și studii teoretice, ca și în reviste, gazete, manifeste și programe teatrale [1].

[1] Dintr-un asemenea program al unui teatru bucureștean citãm, pentru siguranța lui de sine, următorul pasaj :

«Comedia *(Împăratul* de Cehov) ne oferă prilejul de a judeca două concepții contrarii de tehnică teatrală. Aceea care reiese din realizarea scenică a textului, sub controlul tiranic al autorului, și aceea care îngăduie o liberă și genială creație a artiștilor : Teatrul modern, înăbușit cum e de autorismul integral, și Commedia dell'Arte. →

Nu intră în preocupările noastre nici să urmărim desfășurarea istorică, în întregime, a acestei idei de întoarcere spre Commedia dell'Arte ca spre un teatru creator, ci doar să arătăm unde apare mai concentrat înțeleasă și mai expresiv expusă. Ni se pare altfel indiscutabil că ea domină îndeosebi teatrul rusesc, care a urmat lui Stanislavski, dirijat de altminteri de regizori care, în bună parte, se desprinseseră de lîngă acest excepțional om de teatru, din *studiourile* înființate pe lîngă Teatrul de Artă din Moscova. De altfel o formă a «teatrului improvizat» folosește guvernul sovietic într-o măsură necunoscută pînă astăzi, ca să se explice sătenilor, sub formă de dialog, vederi și știri politice. Tot o formă amintind Commedia dell'Arte este «cabaretul artistic», îndeosebi Pasărea Albastră (amestec de cîntece, dans, scene populare și convorbiri cu sala, improvizate în fața cortinei), iar teatrul ebraic Habima, dirijat la început de Vachtangov, și teatrul în idiș, Jüdisches Kammertheater (Granowski), deși cu tendințe naționale, se vor pe linia artificiului scenic. Cel mai de seamă reprezentant al teatrului nou revoluționar în U.R.S.S. este Meyerhold

Eroul nostru Ciril este adeptul celei de a doua. El se lasă dus cu voluptate de propria sa improvizare, schimbînd scenele atît de solid construite de bătrînul Sardou.

Prințul persan este spectatorul pur nevinovat. Spectatorul tipic, partizan al Commediei dell'Arte. Eu gîndesc ca și el. Tocmai aici e nodul crizei teatrale de azi. În atotputernicia exasperantă a autorului, de care trebuie să ne eliberăm cît mai degrabă. Altminteri secătuim adevăratele izvoare ale artei scenice și se degenerează rasa actorului.

Teatrul, un bun al actorilor, nu va putea fi salvat decît de actori. Să ne întoarcem la glorioasa tradiție a actorilor italieni.

Să ne amintim că în vreme ce un actor englez crea pe Othello, un actor italian crea pe Arlechin : două creații veșnic vii, două sinteze pururi adevărate.

Am vorbit de *măști*. Mă silesc pe cît pot să ies din pielea autorului, ca să fiu de partea actorului (căruia, de altfel, îi dau toate libertățile), să scriu comedii de măști. S-ar putea zice : comedie de caricaturi.

În teatru, credeți-mă, nu se pot mișca decît caricaturi.

Părerea greșită, în urma căreia se pretinde că teatrul trebuie să cuprindă adevărul cu orice preț, viața reală fotografică și fonografică, a îmbolnăvit teatrul de papagalism, o boală la modă. Ea se vindecă numai omorînd papagalii. Amin.»

(Teatrul Revoluției), care înțelege prin teatrul creator, *scena constructivistă*, adică scena fără pereți de decor, complet goală, unde, «se găsesc schele, trepte, scări, roți, colivii, punți pe care, în care, cu care se joacă (actorii) așa ca într-o sală de mașini» [1].

Firește că pentru o asemenea concepție de teatru, problema textului nu s-ar pune dacă Meyerhold nu ar stărui totuși să joace și «autori clasici», e lesne însă de ghicit ce mai poate rămînea din *Revizorul* lui Gogol interpretat constructiv⟨ist⟩, și ce mare a fost deziluzia în turneul de la Paris. Meyerhold are imitatori în alte centre europene (printre regizorii ⟨non-⟩ comformiști «de stînga»).

Cel care e însă mai convins și mai stăruitor în reintroducerea «spontaneității creatoare» în teatru este, credem, Tairov, al cărui teatru «descătușat» de text a fost făcut cunoscut în Europa și discutat, atît prin turneele Teatrului de Cameră din Moscova, cît și prin volumul cu același titlu, care a fost adesea comentat. Vom analiza mai de aproape vederile lui Tairov despre teatru, tocmai fiindcă, prin ceea ce au excesiv și hotărît în ele, devin reprezentative pentru concepția potrivnică textului, iar formularea lor scrisă îngăduie o judecată de amănunt mai precisă, căci se înfățișează direct, deci mai puțin controversat decît comentariile cu caracter îndoielnic, care întovărășesc manifestările de artă nejustificate teoretic de conducătorii lor, mai ales cînd e vorba de opinia unui reformator [2].

Tocmai ca să surprindem în esența ei gîndirea lui Tairov, vom face această culegere, tot fără să ținem seama de ordinea cărții, pe de altă parte căutînd să redăm nu numai ideea, ci să păstrăm și unicitatea expresiei documentare, atît cît se poate face aceasta într-o traducere, fiindcă de altfel și *Das entfesselte Theater* nu este decît o traducere din rusește.

Pentru regizorul rus, vechea definire a artei teatrale, ca «artă a acțiunii», e un fapt întemeiat, completat însă

[1] Julius Bab, *op. cit.*, p. 220.

[2] Alex. Tairoff, *Das entfesselte Theater.* Zweite Auflage, 1927, fără indicație că e vorba de traducere. Gustav Kiepenheuer Verlag. Postdam.

cu precizarea că mai e în același timp și o «artă colectivă», adică produsul unui grup creator. Dar tocmai de aceea, un regizor îi e necesar.

«În măsura în care teatrul este un produs al creației colective, necesită un regizor a cărui menire organică este aceea de a coordona creația individualităților diferite, pentru a realiza astfel o armonie finală.

...Acel „cineva" este regizorul.» (p. 50)

Totuși elementul de bază, cel care condiționează prin existența lui existența însăși a teatrului, este actorul, căci istoria teatrului ne arată faze în care lipsea textul, lipseau decorurile, dar nu se poate închipui un teatru fără actori.

Dar acest actor nu e supramarioneta lui Gordon Craig.

«Nu mai vorbesc despre aceea că supramarioneta nu mai poate reveni nicidecum în teatru, din simplu motiv că nu a fost niciodată în teatru, de altfel nu numai că nu poate reveni, dar e și incapabilă să înlocuiască pe regizor.» (p. 33)

...Actorul cu adevărat superior, e altul decît cel pus să reproducă un text, «der Überspieler», «trăirea adevărată» nu e specificul scenei (p. 40).

Dar pe de altă parte, acest actor nu e nici acela propus de regizorii care simplificau pictural scena, așa cum era întîia manieră, influențată de Meiningen, a lui Meyerhold.

«Supraîncărcarea absurdă a scenei în teatrul naturalist a fost înlocuită la „Neues Theater" cu pretenția de a modela astfel jocul actorilor, încît acordul ritmic să se armonizeze strict cu acordul ritmic al suprafețelor de culori.

Potrivit mărturiei lui Meyerhold, „temperamentul nu trebuia să irumpă înainte ca forma să fie găsită ; de aci se poate vedea cît de exterioară e metoda scenei stilizate."

Aceasta trebuia să ducă inevitabil la mecanizarea actorului, adică la uciderea spiritului său creator.» (p. 13—14)

Dar dacă nu e actorul naturalist, dacă nu e supramarioneta lui Gordon Craig, dacă nu e nici elementul plastic necesar viziunii scenice, naște întrebarea : ce ar putea fi acest actor și ce ar fi creația scenică ?

«Creația scenică e o sinteză dintre emoție și formă, ce izvorește din fantezia creatoare a actorului.

Forma saturată a unei plăsmuiri scenice poate să fie creată numai printr-un nou teatru sintetic, deoarece teatrul naturalist

a oferit numai o emoție psihologică transformată, iar scena stilizată numai o formă exterioară și goală de conținut.» (p. 45)

Tehnica interioară — așa cum o înțelege Tairov — în jocul actorului, constă în desfășurarea voinței sale creatoare și a fanteziei lui plăsmuitoare, în capacitatea de a realiza, cu ajutorul unor creații scenice și de a domina emoțiile necesare. Calea acestei tehnici duce la acea condiție principală care e improvizația.

«Improvizația cuprinde o serie infinită de exerciții care disciplinează voința creatoare, dezvoltă fantezia etc.» (p. 48)

Și cu aceasta realizăm dezideratul întoarcerii spre formele pure, pe care le-a alterat o evoluție greșită.

«Cu alte cuvinte: actorul își cucerește din nou acea artă teatrală, ea însăși splendidă, care era atît de intens plină de viață la actorii Commediei dell'Arte»... (p. 46)

Starea de improvizație implică o emoție pură, dar acea «tehnică interioară» a emoției pure nu ajunge ca să realizeze o creație. E neapărat necesară și o «tehnică exterioară», care e corelatul necesar al participării afective în procesul creației artistice și care presupune ajutorul «fizicului», desăvîrșit, ascultător.

«Pentru a închide cercul procesului de creație și a arăta spectatorului opera de creație scenică creată de el, actorul trebuie să o toarne într-o formă corespunzătoare, și, în acest scop, trebuie să întrebuințeze tot materialul ce are la dispoziție. Știm că acest material este pentru actor: propriul său trup, respirația sa, vocea sa, întreg eul său fizic.

Tehnica exterioară a actorului constă în capacitatea de a pune în valoare acest material.» (p. 49)

Fără stăpînirea virtuoasă a «tehnicei exterioare» cele mai bune intenții, cele mai îndrăznețe și însuflețite plăsmuiri actoricești, devin neputincioase.

Ce este această stăpînire care face din corp o ascultătoare «vioară Stradivarius» pentru voința actorului? Este o gimnastică desăvîrșită, o adevărată acrobație, dar aceasta se obține numai după o îndelungă și grea ucenicie, cu program anume. Tairov se decide chiar să înființeze o școală analoagă Conservatorului academic, unde, de la vîrsta de 16 ani, viitorul actor să facă exerciții fizice, dintre cele mai variate și mai îndrăznețe.

Dar așa se pregătește un acrobat, și acrobația nu este o artă, am fi înclinați să obiectăm.

«E fals, e răspunsul meu, căci și acrobatul e un actor și, în nici un caz, nu e o păpușe mecanică. Putem fi convinși că acea emoție a apropierii de moarte, pe care trebuie să o simtă neapărat căci în fiecare clipă e în primejdia de a se nărui, nu e mai slabă decît emoțiile care înfioară pe actori.» (p. 52)

Ceea ce e adevărat doar în parte, căci nu toți acrobații fac exerciții periculoase, iar pe de altă parte este vorba despre creație, nu despre emoție și senzațional în genere, condamnate în altă parte.

Vocea trebuie educată și ea, ca să ajungă la o ritmică desăvîrșită, ca și mimica necesară acțiunii scenice.

Vorba participă în principal ca sunet, nu ca înțeles, la forma scenică. În așa mod, încît ades nici nu e nevoie chiar ca versurile să aibă vreun înțeles, și publicul tot aplaudă, iar Tairov citează întîmplări din viața teatrului său.

«De ce? Pentru că, fără îndoială, în ce privește vocea și felul de a vorbi, erau adaptați cu măestrie tonului și ritmului plăsmuirii scenice.» (p. 56)

Din colaborarea tehnicii interioare cu cea exterioară iese, așadar, creația scenică. Negreșit, jocul actorului trebuie să fie real, el nu este o simulare, nici un artificiu nesincer, căci materialul său, forma încorporării, emoția artistică sunt reale, dar e o emoție și o realitate specifică.

Prin urmare, teatrul este al actorului, el e regele scenei; în ceea ce privește pe autor, deși acesta poate fi de folos, nu e absolut necesar, dovadă că «epocele de mare înflorire ale teatrului au fost fără concursul autorului», și dacă teatrul adevărat va izbuti, așa va fi și în viitor.

«Fără îndoială, teatrul dorit de noi, la a cărui realizare lucrăm, va ajunge, mai devreme sau mai tîrziu, la aceasta.» (p. 66)

Chiar dacă se va face apel la vreun text, va fi ca să se vadă ce se poate scoate din el, căci regizorul modern nu va îndura părerea că el se poate aservi acestui text.

«Trece drept cea mai mare laudă pentru un regizor, cînd i se spune : „Ai interpretat just pe Shakespeare", sau : „Ce admirabil ai sesizat firea lui Molière."

Voința omului e paradisul său. Mie însă mi-ar suna în urechi asemenea laudă ca un cîntec de înmormîntare.» (p. 67)

Gordon Craig însuși e certat că în dialogul despre teatru dă undeva ca rol regizorului «să caute ca sensul textului să fie potrivit interpretat», — și la fel e certat și Meyerhold.

«Totuși, dacă Gordon Craig nu are dreptate, atunci alt „revoluționar al teatrului", Meyerhold, spune pur și simplu enormități. În eseul său, pe care l-am citat deja, el scrie : „Teatrul nou se va naște din literatură. Literatura a luat totdeauna (?) inițiativa desțelenirii formelor dramatice. Literatura crează teatrul".» (p. 68)

Din literatura dramatică universală regizorul va lua, dar foarte rar, numai acele opere care pot rezista la o pulverizare scenică, favorabilă improvizației, în așteptarea creării unei literaturi anume pentru noul teatru al «Construcției sintetico-scenice».

«Căci nu există nici o literatură dramatică pentru construcția scenică sintetică care să poată să interiorizeze elementele, astăzi încă disparate, ale arlechinadei, tragediei, operetei, pantomimei și ale circului, în refracția lor prin sufletul actorului actual și prin ritmul său creator propriu (Gozzi se dovedește prea primitiv, întru acest scop).» (p. 70)

Va lua cel mult nuvelele lui Hoffmann, pe care le va prezenta dramatic, și va face încercări să-și realizeze în atelier propriu ceea ce îi este necesar.

Și totuși rolul «poetului» nu e tăgăduit. E însă acceptat doar ca «ajutător». Anume, spune Tairov, e necesar să se puie în versuri acea parte din spectacol care e fixă de la o seară la alta, căci, amintește autorul, niciodată, nici în Commedia dell'Arte, nici în dramele indice, nici în comediile populare, nu s-a improvizat întreg spectacolul, ci numai părțile în proză.

«Dacă rezultatul cercetării acesteia interesante nu ar fi decît să confirme părerea noastră că teatrul și actorul au fost în stare să-și exercite arta fără drame scrise, de altă parte sunt însă indicii incontestabile că, în epoca de înflorire a teatrului, cînd actorii își creau singuri scenariile și vorbirea necesară realizării lor, ei aveau alături de ei poeți care le îmbrăcau vorbirea în

versuri, dacă patosul umflat al emoției lor necesita această formă.» (p. 72)

De altfel, dacă mai adăugăm, la cele de mai sus, opinia lui Tairov că spectacolul nu se poate dispensa de muzică, «dintre toate artele, muzica îi stă artei teatrului cea mai aproape» (p. 75), ajungem la concluzia că, în concepția sa, teatrul se desenează prototipic, ca un spectacol de operă-revistă, pantomimă-circ, fără text aneedotic, fără fabulă, cu momentele angrenate, în care, după un text sever fixat și un cor la fel, toată lumea, plus decorul, își fac de cap cu voie bună, în exercițiul acestei spontaneități și al acestei voi bune iscîndu-se emoția specifică scenică.

Nu e desigur ușor de fixat în ceea ce este el însuși acest teatru pe care l-am cuprins, așa cum s-a dorit el, sub semnul libertății spirituale și al creației. Căci numai din cele arătate de noi, și încă se poate înțelege ușor cît de deosebite concepte de artă se întîlneau în aceeași reacțiune împotriva teatrului naturalist, de «imitație a textului». Nu trebuie să pierdem însă din vedere că negația atît de neînduplecată se făcea în numele artei, în sensul în care se înțelege arta, din această obiectivitate nedefinită care este cultura unui moment social, deci întemeiat pe o judecată de valoare. Teatrul cel vechi era respins ca lipsit de valoare, iar atributul acesta păstrat mesianic numai pentru noua formă de expresie scenică. Nu e vorba deci numai de o modalitate estetică nouă, care ar fi să se adauge celor precedente, ci de o modalitate axiologică. Dar cu această întemeiere suntem în inima dezbaterilor estetice și chiar filozofice, unde problematica valorilor este esențială. Nu vom întîlni însă în știința artei, în estetică, în filozofia artei, niciodată poate o afirmare atît de optimistă despre valoarea propriului punct de vedere, de aci și deosebirea dintre judecata ponderată a unor oameni de știință care știu că realitatea e mult mai complicată în adîncime decît pare, că încercările de soluție au fost numeroase (și de aceea ei își fac propunerile cu oarecare șovăire expresivă, — deși sunt desigur convinși de adevărul și noutatea tezei

lor) și dintre artiștii creatori, care izbutesc cele mai adeseori tocmai prin imprudența pretențiilor lor, prin ignorarea inițială a dificultăților.

Ni se pare astfel că o confruntare a temeiului artistic pe care-l invocă Gordon Craig cu dezbaterile mai vechi ale esteticei ar crea destule dificultăți concepției lui despre arta teatrului și despre artă în genere, din cauza confuziei istorice dintre reproducere și imitație.

Protestarea lui față de cei care l-au precedat, vine, cum am spus, dintr-o judecată axiologică, care afirmă că «imitația» nu este artă, că acest titlu prețios de «artă» trebuie păstrat numai pentru «creație». De ce? Fiindcă «imitația» e pentru el o acțiune automată, o modalitate de a înșela socotelile, un procedeu expeditiv, fără demnitate spirituală, prețuit așa de mult în activitatea culturală numai fiindcă buna credință și neștiința iubitorilor de artă a fost surprinsă de mediocrități. Pe cînd «creația» reprezintă o activitate superioară, o biruință asupra materiei, asupra mecanismului, o creștere spirituală, un spor cultural, și, prin urmare, înlocuirea neîntîrziată a unui mod printr-altul se impune. Numai că lucrurile nu sunt tocmai așa. Căci arta imitativă nu e chiar ceea ce socotea Gordon Craig, nu este reproducerea servilă a realității; fiindcă am văzut că realitatea nu se poate reproduce servil și atît cît se poate reproduce implică un autentic proces spiritual. Imitația care e într-adevăr starea de rînd a muncii în artă, e desigur lipsită de valoare și trebuie alungată pe cît se poate, dar ea nu e ceea ce vizează Gordon Craig, aceasta nefiind decît imitația unei reproduceri anterioare după realitate. Atacul dat asupra adversarului ni se pare deci ineficient, fiindcă a fost greșit orientat.

Pe de altă parte, nu poate înfrunta judecata teoretică nici conceptul despre creație, așa cum înțelege acest reformator procesul genetic al artei. E o simplificare la care se opune toată știința și chiar o simplă judecată apropiată.

E mai întîi o confuzie, care ni se pare gravă și plină de consecințe, între imaginație și fantezie. Se poate spune, e adevărat, că o confuzie curentă, nu numai în discuțiile aporetice, dar chiar în încercările de sistema-

tizare, însă fiindcă ne-ar duce prea departe în psihologie, să rămînem la simpla constatare. Apoi este o limitare a domeniului artei (chiar dacă e vorba numai despre arta reprezentației teatrale) destul de arbitrară, căci nu vedem pe ce temei este atît de prețuit fantasticul și produsul fanteziei în genere. Ne e teamă că aci e supraevaluarea excesivă a unor modalități destul de modeste. Dintr-o desconsiderare, de altfel îndreptățită a naturalismului, anumite spirite active se cred îndrituite să aibă un sentiment foarte înalt despre activitatea simplu opusă. E o evaluare automată deci, și această precizare analitică e poate întîia deziluzie pe care ne-o provoacă acei care se găsesc pe această poziție. Apoi fantezia, în exercițiul ei însăși, nu ni se pare că implică activitatea spirituală, care i se atribuie doar într-o atitudine negativ-metaforică. Fantezia nu creează nimic, ci numai solicită și cel mult combină facil, cu elemente știute. O mai bogată feerie decît jocul automat al caleidoscopului, forme mai surprinzătoare decît pata de cerneală strînsă în hîrtia împăturită, fantezia nu descoperă; un animal nou cu adevărat, n-a realizat în basme; ridicarea corpului omenesc în aer e naivă în toate invențiile fanteziei care, în genere, sunt procedee simpliste, iar un peisaj care să nu fie petecit din date știute, ea n-a realizat încă. Ar fi de crezut în puterea de creație a fanteziei, numai dacă ar realiza de pe acum, real, exclusiv prin ea însăși, momentul originei mișcării în univers, marginile acestui univers, lucrul în sine. Altfel rămîne o facultate ajutătoare, utilă, dar creația rămîne pentru noi tot facultatea de *reconstituire* a realității interioare și exterioare. În fapt, ni se pare neîndoios că personajul Père Goriot de Balzac reprezintă mai multă creație efectivă decît o poveste fantastică de Hans Heinz Evers. Sugestia, ca mijloc în artă, e de asemenea departe de creație propriu-zis, mai de grabă ni se pare un substitut de creație, în orice caz reprezintă mai curînd facilitatea, amăgeala ochiului, e adică un procedeu automat la îndemîna inteligențelor modeste și abuzul care se face în cinematograf cu filme fantastice. de felul *Metropolis* ori *Frankenstein*, arată limitele și precaritatea procedeului. Dovadă că propunerea mesia-

nică a lui Gordon Craig n-a înlăturat din activitatea teatrului imitația, pe care a denunțat-o atît de îndîrjit, e faptul că această propunere a lui, însăși, a dus la o nesfîrșită serie de imitații. Creația n-a fost întronată în arta teatrului deci, ca o stare permanentă, pentru că nici înseilarea fantastică, nici sugestia, nu sunt momente cu adevărat creatoare, ci doar motive asupra cărora creația se poate exercita, în ceea ce are specific această creație, ca act spiritual.

Ca să încheiem aceste considerații, vom constata însă că dacă, în concepția sa teoretică, Craig a ignorat specificul creației spirituale, activitatea lui, însăși, în totalitatea și pozitivitatea ei, e un viu exemplu de activitate spirituală, creatoare.

Despre arta teatrului voit expresionistă, teoretic nu putem spune decît că nu e nici ea mai mult decît o reacțiune antinaturalistă. «Se pune prea mare fond pe termenul natură, pe apropierea sau depărtarea de ea. Nu se primește prin aceasta tacit teza că arta e în funcție de natură, fie în înțelesul de reproducere a ei, fie în înțelesul de reacțiune împotriva ei?» observă pe drept cuvînt L. Blaga [1], de altfel un partizan, cel puțin pe atunci, al expresionismului.

Dar luat chiar așa cum a fost înțeles de criticii partizani și mai doritori de subtilitate dialectică, în sensul potențializării expresivității prin accentuarea esențialității, ori ca un caz special în cadrul mai larg al tendinței spre absolut, cum vrea anume L. Blaga [2], dificultățile nu sunt mai mici și sporul doctrinar nu e suficient. Realizarea absolutului, luată ca temei în artă, se lovește de o condiție liminară, de irealitatea obiectivă a absolutului, în sens transcendent. Nici o catedrală, nici o dogmă nu «realizează» valoarea absolutului, sensul rămîne doar transcendental, deci în conștiință și atunci scapă de sub legislația absolutului transcendent. În ordine imanentă, această «năzuință spre absolut» nu e mai mult decît spune termenul și se înscrie deci pe scara care urcă de la precara sugestie la plenitudinea creației, neputîn-

[1] *Filozofia stilului*, Ed. Cultura Națională, 1924, p. 43.
[2] *Op. cit.*, p. 59.

du-se considera ca valoare numai prin caracterul ei de aspirație.

Noi însă credem că absolutul e dat în realitatea psihologică, așa cum socoate Bergson, dar mai ales, mai precis, mai sistematic formulat, e în ceea ce e dat în conștiință cum socoate Husserl și, într-un anume sens, în voință (Schopenhauer, Klages). Dar voința de realizare a absolutului psihologic ne duce pur și simplu la arta psihologică, atît de refuzată de expresioniști, la opera lui Marcel Proust care, fără îndoială, constituie unul din cîștigurile esențiale ale culturii universale.

Absolutul conștiinței în sens husserlian duce la o artă a esențialităților și aci ne-am apropia de năzuințele expresioniste, dar numai în aparență. Dacă e vorba să se accentueze, «să se exagereze», «să se îngroașe individualul», ajungem, cum remarcă de altfel L. Blaga, la caricatură. Dacă se accentuează însă tipicul, «esența speciei», cu sacrificarea particularului, ajungem la o artă «clasică», mai just academică (cum arată M. Geiger).

Dacă însă e vorba de esențele individuale, dacă anume expresionismul își propune să exprime doar ceea ce este esențial în individ, dezbrăcat de ceea ce face corpul individualității, abia atunci încep dificultățile. În primul rînd, remarcă M. Geiger însuși, că arta expresionistă ar intra și ea în rîndul artelor imitative (detestate), căci am avea de-a face cu o «imitație a esențelor». Dar cu aceasta am rămînea la periferia fenomenologică, căci nu esențele în abstracția lor sunt absolute, ci întrucît sunt «date în conștiință», așa cum sunt «date în conștiință». Nu am vrea să complicăm inutil această expunere arătînd procesul noeticnoematic al existenței în conștiință [1].

Dacă nu se ține seama de felul absolut al conștiinței, arta esențialităților se reduce la un joc de scheme, care, în ordinea plastică, apelează la sugestie și tot ce se cîștigase aparent în teorie se pierde, căci nu se ajunge la creație. Ar mai rămînea procedeul expresivității prin metaforă, în act. Astfel, ca să redea esența servitorului,

[1] Vezi îndeosebi capitolul III, *Zur Methodik und Problematik der reinen Phänomenologie*, în *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, de E. Husserl.

care ar fi credința, un regizor constructivist-expresionist, într-un spectacol montat la București, îl făcea să locuiască într-un coteț de câine așezat în fața scenei. Ca să traducă uluirea unui personagiu care nu pricepea o veste, regizorul răsturna ca pe o roată de moară, tot decorul constructivist: „se învîrtește casa cu mine". E ușor de văzut că aici nu mai era vorba de esențe și în același timp se lămurește și caracterul facil și automat al procedeului, adică tocmai carența creației, atît de intens proclamată. Ceea ce putem spune acum e că problema existenței în conștiință se pune cu totul altfel decît e întrevăzută în concepțiile actuale despre artă.

Textul a mai fost apoi condamnat tot în numele creației, insistîndu-se asupra primatului spontaneității în artă.

Nu vom arăta numai că niciodată nu s-a improvizat cu adevărat în evul mediu și nici mai tîrziu în Commedia dell'Arte (nu e adevărat că pe o canava fixă, seara se improviza, căci chiar aluziile la evenimentele zilei erau pregătite măcar cu *cîteva ore* înaintea reprezentației), nici nu vom arăta că această Commedia dell'Arte a evoluat în spectacolul modern de music-hall și circ, liber fiind oricine să găsească, pentru el însuși, superior un spectacol de music-hall ori de circ, unei reprezentații cu *Hamlet* [1], însă ne vom mărgini să amintim că așa zisa improvizație nu există, nu numai în circ ori în music-hall, dar nici în teatrul revoluționar actual, care militează pentru absoluta spontaneitate. Adică nu se improvizează în fața spectatorilor un spectacol «din nimic», *fără ca spectacolul să fie stabilit o dată pentru toată seria de reprezentații*, cîte vor urma premierei. Atunci unde e improvizația actorilor? Dacă se adaogă un cuvînt, două, în plus pe seară, dacă se schimbă versurile unui cuplet muzical? Asemenea lucru se întîmplă ades și cu spectacolele normale. Că spectacolul, acum fixat, *a fost* improvizat în timpul *repetițiilor*, după intervenția

[1] Efectiv după război, a fost o epocă în care clovnii au cunoscut o «vogă» intelectuală excepțională, arta fraților Fratellini fiind slăvită anume de poeții de avantgardă. Acești clovni au devenit, dacă nu ne înșelăm, și cavaleri ai Legiunei de Onoare.

colaboratorilor ? Dar aceasta se întîmplă aproape cu orice piesă nejucată încă, la ale cărei repetiții asistă autorul. Suferă modificări de la repetiție la repetiție, ades remanieri întregi de acte. Atît cît știm noi, niciodată nu s-a improvizat un spectacol, cu adevărat în fața spectatorilor, și numai pentru o singură seară, cu titlul de *reprezentație teatrală*. E adevărat că s-au jucat extrem de numeroase piese care s-au crezut revoluționare și cu text improvizat, fiindcă imaginau un spectacol normal, turburat cu împrejurări *presupuse* neprevăzute și continuat apoi cu mijloace *presupuse* găsite la îndemînă, cum era chiar cazul acelui *Împărat*, care era o piesă de Victorien Sardou, turburată de dorința eroului de a improviza și de a trăi efectiv, adică neprevăzut ; dar totul, piesa, canavaua, voința de improvizare, faptele turburătoare, incidentele «neprevăzute», erau cum nu se poate mai normal *înregistrate într-un text*, pe care actorii îl repetaseră ca pe orice text, și pe care suflerul îl sufla ca pe orice text [1].

[1] La ce confuzii a ajuns și cît de surprinsă a fost critica dramatică europeană în anii de după război, în privința dualismului scenă și viață spontană, poate arăta și cazul cunoscutei comedii a lui L. Pirandello, acea care i-a adus gloria europeană : *Șase personagii în căutarea unui autor*.

Aici e vorba de șase personagii care năvălesc în timpul repetițiilor pe scena unui teatru, căutînd un autor... Și, întrebate la ce vor să ajungă :

«*Tatăl* : ...La nimic, domnule. Să vă dovedesc numai că te poți naște vieții sub mii de înfățișări. Poți să te naști arbore, piatră, ulcior, fluture — sau femeie. Te poți naște de asemeni și personagiu de teatru.»

Iar cînd sunt întrebați «unde e manuscrisul ?», tot «tatăl» răspunde :

«Este la noi, domnule director *(actorii rid)*. Drama este în noi, noi suntem drama și suntem nerăbdători s-o jucăm.»

În realitate, această cunoscută lucrare se bazează pe un echivoc, căci este o comedie ca oricare alta, *cu toate rolurile* scrise o dată pentru totdeauna, în care o parte dintre personagii *simulează* spontaneitatea trăirii, ele nefiind însă cu nimic mai vii decît celelalte. Nu mai vorbim că ori aceste personagii erau create cu adevărat, și atunci nu mai căutau un autor cum pretinde titlul, ci o scenă pe care să obțină să li se joace drama de către actori, sau eventual nemulțumiți de actori, să și-o joace ei înșiși, ori erau cu adevărat în căutarea unui autor, dar atunci nu erau personagii «create, vii», ci doar scheme în jurul

contre Pirandello

În această dezbatere între spontaneitate și artificiu, sunt cîteva cazuri, unele dificultăți, care dezarmează și pun oarecum în panică pe susținătorii ideei că arta are de scop să reproducă viața, și tinzînd a dovedi că viața e atît de sugestivă în ea însăși, încît reproducerea ei va fi totdeauna inferioară, și că deci arta nu poate fi reproducere. Astfel Gordon Craig arată că luptele cu tauri sunt mai «adevărate» decît orice reproducere posibilă, și totuși emoțiile pe care le dau nu sunt emoții de artă. Tairov citează exemplul lui Esop, amintit și de Coquelin, împreună cu atîtea altele, al țăranului care, la bîlci, ca să biruie pe artistul ce imita desăvîrșit guițatul purcelului, a vîrît un adevărat purcel în sac și l-a ciupit să guițe. Țăranii au fost indignați de această păcăleală și cel șiret a trebuit să fugă. «Purcelul, remarcă Coquelin, a guițat adevărat — dar nu adevărat artistic». Asemenea exemple clatină în mod surprinzător convingeri dintre cele mai puternice în concepția că arta trebuie «să reproducă viața», și chiar faptul că asemenea cazuri n-au fost încă refulate, dovedește lipsa unei poziții autentice la partizanii naturalismului.

De altfel, numai o poziție fenomenologică îngăduie să se dea răspunsul cuvenit, anume că luptele cu tauri nu există propriu-zis decît ca schemă socială și ca tendință originară *emoțională*, că atît cît există sunt creație (și vom vedea mai tîrziu ce e această existență, în structura ei autentică, dacă o putem socoti creație), deci atît și numai într-atît, întrucît există într-o conștiință. Firește că asemenea punct de vedere depășește ceea ce ne oferă

unui proiect de subiect. Mai surprinzător este, ni se pare, că un estetician și cercetător atît de avizat ca Max Dessoir nu observă precaritatea procedeului lui Pirandello, ba, dimpotrivă, are cuvinte de laudă pentru el (Vezi *Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft).*

Au fost extrem de numeroase, după război, piesele în care spontaneitatea era simulată ; fiindcă publicul spectator nu observa tipicul automat al procedeului, mai ales cînd uneori, ca la reviste, se simula spontaneitatea din sală. O astfel de piesă, fără importanță de altfel, se petrecea chiar în teatru : o actriță de pe scenă fiind împușcată de un spectator de la balcon, se abandona apoi piesa, presupusă jucată, și se continua cu ancheta crimei.

estetica de pînă acum, și de aci neputința acesteia, în act, de a refuta acuzația de imitație, ceea ce nu ar putea fi izbutit decît de o teorie a artei autentică, în viitor.

În ceea ce privește exemplul purcelului lui Esop, cazul său se poate întoarce chiar împotriva partizanilor artificiului în artă, deoarece imitatorul era admirat anume, fiindcă imita atît de fidel purcelul, făcea deci artă prin imitația vieții. Dar poate că acești săteni prețuiau actul imitației în sine ca acțiune, ca efort, ca desăvîrșire în felul ei, și atunci se apropie acest caz de ideea artei ca biruință a dificultății («das technische Können»), care e o idee curentă în istoria esteticei, cu partizanii și oponenții ei, aceștia fără îndoială mai îndreptățiți, fiindcă nu este un raport strict între efort și valoarea rezultatului (arată aceasta plastic Balzac în *Chef d'oeuvre inconnu*, unde un artist reface un tablou la nesfîrșit, pînă nu mai rămîne nimic din el).

E oare de presupus că deoarece *Hamlet* a fost scris într-un singur an e mai lipsit de valoare decît unele tragedii academice la care autorii lor au lucrat o viață întreagă ? E de preferat acela care a desenat chipul unui rege, scriind ocolit versetele *Evangheliei* înghesuite pe cuprinsul unei singure mărci poștale, fiindcă a învins dificultăți mai mari decît Rafael pictînd o Madonă ?

De altfel, invocarea chiar de către Tairov însuși a insuccesului artistic a purcelului e totuși surprinzătoare, fiindcă acest insucces arată inferioritatea trăirii spontane, față de realizarea studiată.

Oricum, regizorul rus simplifică excesiv procesul creației, care nu se reduce doar la spontaneitatea fiziologică, așa cum concepe el creația în arta teatrului... Estetica psihologică ne arată acest proces al creației adevărate, mult mai complex, ca implicînd felurite «stadii». (Prepararația anterioară a procesului creației, inspirația, ideația, execuția tehnică, la Müller Freyenfels [1] ; pregătirea operei, inspirația, invenția, execuția la Tudor Vianu [2]. De altminteri, noi credem că funcția textului

[1] *Psychologie der Kunst*, Teubner Verlag, ed. II, 1923, vol. II, p. 132—238.

[2] *Estetica*, Fundația pentru artă și literatură, 1936, vol. II, p. 52—87.

în arta teatrului stă tocmai în aceea că el colectează momentele rodnice ale procesului de creaţie artistică, dă putinţă unei selecţii în actele spontane, respectă însuşi caracterul originar al spontaneităţii creatoare, adaptîndu-se neprevăzutului ei — fără să impună astfel ore precise de inspiraţie, de la 8.35—11.15 seara, să zicem. De altfel, autorii citaţi aduc destule mărturii despre plusul substanţial, pe care unii dintre artiştii creatori trebuie să-l adaoge, prin trudă organizatoare şi orientare inventată, darului gratuit, dar adesea precar, al inspiraţiei.

BCU IAŞI / CENTRAL UNIVERSITY

V
Corelația text-interpretare organizată scenic

Arta teatrului nu poate fi redusă la ceea ce poate da inspirația improvizatoare a unui actor, într-o seară oarecare, chiar dacă acel actor ar fi Shakespeare ori Molière. Negreșit că rămîne întreagă, cu insidioasele ei dificultăți, toată problema *trăirii*, a «improvizației actului în teatru», chiar dacă e legat de un text, dar firește asemenea dezbatere cere lămuriri și propuneri anume.

Opiniile despre relația text-joc actoricesc se polarizează destul de semnificativ și tocmai de aceea momentelor extreme le-am dat mai multă dezvoltare, căci acest mod categoric de a fi al lor, le face reprezentative pentru judecata pe care vrem s-o stabilim despre arta teatrului însăși. Privite și pe linia evoluțională, ele se înfățișează într-un paralelism istoric care ia naștere, pentru *teatrul spontan*, în *comosul* antichității grecești, apoi pantomima antichității romane, prelungită real și nebăgat de seamă pînă la comedia populară de la sfîrșitul evului mediu, apoi Stegreifer-ii și Commedia dell'Arte italiană, și orice spectacol exclusiv distractiv modern (măscărici, circ și music-hall), iar pentru *text*, în felul în care se jucau tragediile grecești, cînd se pare că nu putea

fi vorba de actori cu personalitate [1], în timpul Renașterii și în veacul al XVIII-lea chiar, cînd tragedia nu era reprezentată ci doar recitată muzical. Între aceste linii opuse și paralele în evoluția istorică am situat excesul actoricesc, pur și simplu, în cazul virtuozității.

Nu se poate spune însă că aceste concepții accentuate sunt singurele moduri în care e înțeleasă astăzi arta dramatică. Dimpotrivă sunt foarte numeroase opiniile care văd esența artei teatrului într-o unitate superioară, la care colaborează deopotrivă textul și arta actorului, cu egală îndreptățire. E adevărat că această înțelegere apare tocmai ca un cîștig al încercărilor extreme care au tulburat viața teatrală între 1910—1920, dar nu se poate spune că reprezintă un punct de vedere arbitrar. E aci mai curînd rezultatul experienței făcute de o parte din oamenii de teatru care au rezistat exceselor, nu însă fără să-și dea seama de rodnicia oricărei încercări, fie cît de greșită, cînd își are obîrșia într-o dorință patetică de mai bine. Această experiență ponderată, analitică, ei încearcă s-o sistematizeze în lucrări de obicei bogate în material documentar, cu vederi pătrunzătoare despre amănunte, culese în genere dintr-o îndelungată activitate regizorală.

Acesta este de pildă cazul regizorului C. Hagemann, a cărui lucrare *Die Kunst der Bühne* este un adevărat tratat despre arta teatrului [2].

Unitatea artistică superioară care întrunește posibilitățile teatrului, adică intenția artistică a unui poet dramatic, dată într-o operă scrisă și aparatul total, viu și material, al scenei, este după Hagemann arta scenică («Bühnenkunst»), iar pe omul care solicită sforțările necesare în întregul lor, și în același timp în parte, ale diferiților funcționari, meșteșugari, artiști, care dirijează materialul artistic, supraveghează executarea și depune o activitate artistică anume în acest sens, îl numește el regizor, «artist al scenei», ba e de părere că ti-

[1] Kjerbüll-Petersen crede că intelectualii greci preferau din cauza asta, probabil, să citească tragediile, decît să le vadă reprezentate. Vezi *op. cit.*, p. 142.

[2] C. Hagemann, *Die Kunst der Bühne*, Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart-Berlin. 1922.

tlul de artist al scenei ar trebui să fie păstrat numai pentru el.

Acest regizor modern nu trebuie să se adapteze unui anume stil artistic, fie el naturalist, fie expresionist de pildă, ci să se elibereze de orice procedeu schematic. Deci trebuie să realizeze orice dramă în stilul ei propriu, inerent structurii sale, într-o nemărginită libertate de creaţie [1].

Pe de o parte deci, regizorul este reprezentantul autorului, a cărui lucrare el trebuie s-o înţeleagă în spiritul ei şi mai ales să-i înlesnească o coeziune între diferitele personagii, pe care poetul dramatic o neglijează adeseori, dînd un ritm anume lucrării, pe de altă parte, cu ajutorul decorului (aci ajutat de artiştii decoratori), al maselor de figuranţi şi mai ales al actorilor, el realizează atmosfera şi încorporarea omenească.

În asemenea condiţii, arta actorului apare doar ca o artă întregitoare a înscenării, care e arta propriu-zis a teatrului. E o concepţie eclectică, iar ezitările între un naturalism efectiv şi convenţionalul scenic trădează dezorientarea teoretică a autorului, mai ales în comentariile faptice. Adeseori şi în definiţii sau în formulări, mai ales cînd e vorba de arta actorului.

«Aşadar artei teatrului i se cere să reprezinte oameni, dar nu oameni obişnuiţi, fireşti („naturwahren") numai în sens naturalist, ci oameni artistic adevăraţi.» (p. 264)

Această reprezentare a omului nu e realizată deci independent de restul spectacolului, ci i se integrează, urmărind ritmul acţiunii şi unitatea stilistică a operei. El e obligat să slujească pe deplin textul, redîndu-l cu fidelitate.

«Menirea actorului consistă în a impune spectatorului şi auditorului acţiunea poetică, într-un mod cît mai simplu posibil, dar şi cît mai epuizator. În acest scop, cuvintele autorului dramatic mai cu seamă trebuie să fie făcute în întregime inteligibile. Aceasta într-un dublu sens. O dată, astfel ca spectatorul să le priceapă în general ; pe urmă, în aşa fel încît să le sesizeze şi în chip real, ca sensul lor deplin şi toate valorile lor afective şi voliţionale să-i devină clare. Artistul imitativ („nachschaffend")

[1] *Op. cit.*, p. 61.

trebuie deci să fie un vorbitor și numai ca atare un actor.» (p. 473)

Arta actorului, deși e o artă ajutătoare, e însă o artă cu mijloace proprii și care întregește textul. E «arta trupului omenesc» chiar cînd e vorba de grai, «căci oratorul vorbește ca să vorbească, pe cînd actorul vorbește ca să ia parte la acțiune». Vorba lui e deci manifestare.

«Chiar și frazele care conțin („festlegen") numai concepte abstracte, nu încetează să aibă o anumită valoare afectivă. În arta teatrală se pune accentul pe valoarea afectivă și reprezentarea ei. Intonația vocală singură nu este nicicînd suficientă aci. Pentru toate situațiile artistice se impune colaborarea corpului întreg și a posibilităților sale lăuntrice de expresie. Chiar dacă această colaborare rămîne cîteodată foarte discretă, aproape neobservabilă.

Actorul trebuie prin urmare să se bazeze întotdeauna pe celelalte organe de reprezentare ale sale, așa încît mimica și gesturile impuse artei dramatice să apară ca niște însoțiri firești, mai precis, ca niște întregiri ale cuvîntului rostit. Gesturile și mimica se înfățișează uneori numai ca un scop în sine, ca un mijloc propriu și exclusiv de reprezentare. Jocul mut, tăcerea intenționată poate fi chiar de mare însemnătate pentru arta scenică.» (p. 473—474)

În realitate, după cum se vede, subordonează toată activitatea scenică textului, cu deosebirea însă că recomandă să se evite ostentațiile literare ale regiei naturaliste, care înțelegea să se impună spre reprezentare doar opere de un anumit specific, orientate spre zone determinate ale realității exterioare, încît se ajunsese cu adevărat la o «convenție naturalistă», cum s-a spus, care era tot așa greu de suportat ca și convenția academică.

Negreșit, imensul material oferit de Hagemann este de un folos de netăgăduit tehnicei scenice și îndeosebi celei actoricești, valoarea lui teoretică însă e îndoielnică, fiindcă e bazat pe acea prejudecată a unui «adevăr artistic» deosebit de adevărul concret, în care se recunoaște de altfel teoria estetică despre autoiluzionarea conștientă și pendularea între iluzie și realitate a lui K. Lange. Acesta este însă un punct de vedere raportat la realitate, iar obiectul artistic nu este în funcție de amăgeala lui senzorială, ci de semnificația fenomenologică.

Nu diferă de acest punct de vedere și nici de fundarea pe teoria iluzionării în artă, nici lucrarea lui L. Kjerbüll-Petersen [1], în care punctul de vedere e susținut cu orientare polemică, deci argumentat, iar refutarea obiecțiilor adverse concentrată. Putem spune că relația text-arta actorului este acceptată de autor în sensul «regiei» lui Hagemann, pe care o recomandă anume. Mai mult decît de ansamblu, se ocupă însă de arta actorului, subliniind necesitatea ca ea să se adapteze textului.

«Scopul artei teatrului este realizarea artistică a dramei, adică subordonarea țintelor ei față de intenția preexistentă („vorher vorhandene") a poetului. Adică, mai departe, dependența operei teatrale de mai marea sau mai mica realizare a textului care îi stă la bază, precum și acesta la rîndul său este dependent ca eficacitate artistică, cel puțin momentan, de calitatea reprezentațiilor dramatice. Punctul culminant al realizărilor teatrale este atunci cînd drama și reprezentarea ei sunt deopotrivă opere de artă desăvîrșită.» (p. 78)

Dar dacă drama și reprezentarea sunt coordonate, înăuntrul acestei coordonări fiecare are o relativă independență și uneori valoare artistică proprie.

Ideea lui însă, că însăși lectura textelor dramatice se face sub «speciae theatri» este eronată, fiindcă în realitate este vorba de o reprezentare sub specia *actului* în sensul strict al cuvîntului, al prezentării ideale, așa cum e de altfel lectura oricărui roman, ale cărui personagii cititorul «le vede».

Punctul de vedere al «improvizației» este contestat și de Kjerbüll-Petersen, sub motivul că nici chiar în Commedia dell'Arte ori Stegreifspiel nu se improviza și, firește, arătînd că era vorba de producții fără nivel intelectual.

«Ceea ce fusese odinioară jocul Stegreiferilor, este astăzi piesa distractivă („Unterhaltungsstück")» (p. 81)

E adevărat că teatrul pretinde și autorului, poetului, să facă la rîndul său concesii, să țină socoteală de imperativele scenice, la nevoie să «taie», asemeni lui Schiller ori Goethe, cu hotărîre în corpul lucrării.

[1] L. Kjerbüll-Petersen, *Die Schauspielkunst*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin, 1925.

«Spectacolul, spune Thomas Mann, nu e o ramură a literaturii și acela care dorește să treacă rampa, ar trebui să se simtă mai curînd om de teatru, activ într-o unitate teatrală, decît poet.»

Independența artei actorului față de text e argumentată cu amintirea unei indiscutabile experiențe istorice, aceea a turneelor teatrale ale unei trupe care joacă într-o limbă străină, cînd deci toată emoția în sală e provocată doar prin jocul lor.

«Că de altminteri o stăpînire imperfectă a limbii nu împiedică plăcerea estetică, o dovedește împrejurarea că pe vremuri erau ascultate și prețuite piese latinești, iar mai tîrziu au fost aplaudați în Germania actori olandezi, francezi și italieni, în timp ce actorii germani jucau cu succes în Olanda, Danemarca, Suedia, Rusia, Ungaria și Croația. Încă din secolul al XVI-lea se găseau la Londra actori francezi și spanioli. Asemenea fapte s-ar putea explica doar prin împrejurarea că teatrul este înainte de toate o artă adresată ochiului, nu urechii („dass das Schauspiel vor allem eben ein Schauspiel und kein Hörspiel sei")» (p. 86—87)

Aci credem că s-ar putea răspunde însă că jocul actorului urmează totuși creația textului, că el trăiește textul și structura emotivă a textului, iar publicul din sală e turburat tocmai de această emoție, deși numai bănuiește vag substratul.

Mai justă ni se pare, deși justificată numai printr-un soi de «bun-simț», părerea că trebuie judecat fiecare caz în parte.

«Între timp, firește, se perpetuează vechea luptă pentru prioritate a celor două ramuri de artă ; în zilele noastre s-a ridicat problema regizorului literar, acesta impunîndu-se astfel din nou. La o hotărîre universal valabilă nu se poate ajunge ; în cazul particular însă, hotărîrea este condiționată de capacitatea artistică de care dispun reprezentanții celor două ramuri de artă.» (p. 84)

În genere, ca și copioasa contribuție a lui Hagemann, deși mai restrînsă și mai sistematică, lucrarea lui Kjerbüll-Petersen se resimte de incertitudinea poziției teoretice pe care se sprijină, aceea a iluzionării, care pînă la urmă, justifică orice convenție și ignorează tot sprijinul pe care l-ar putea găsi în teoriile despre concret, organicitate și totalitate, pe care se sprijină ceea ce se numește «Lebensphilosophie».

De aci o fluctuare în explicarea diferitelor momente în teatru, o impresie de cheie străină, care parcă totuși se potrivește întîmplător.

«Drama este o artă a cuvîntului ca poezia în genere; din aceasta rezultă că vorba ca atare, ca fenomen acustic, cîștigă o semnificație care depășește măsura obicinuită. Ea pierde o parte din funcțiile sale intelectuale. Dintr-o pură trebuință („Notbehelf") de înțelegere reciprocă, se ajunge la o valoare intrinsecă a efectelor artistice, care în mod obișnuit sunt socotite ca fiind de ordin muzical. Voim să păstrăm acest mod de expresie, cu toate că induce în eroare, de vreme ce s-a încetățenit. Muzicalitatea cuvîntului vorbit stă cu muzica propriu-zisă într-un raport asemănător aceluia dintre scris și desen; ea are nevoie pentru realizarea sa de aceiași mușchi și organe. Este însă cunoscut că un bun desenator nu este adesea și un bun scriitor, precum un bun cîntăreț nu este de cele mai multe ori și un bun vorbitor și invers.» (p. 85)

O interesantă încercare de a delimita în arta teatrului încearcă și R. Bernauer, constituind conceptul «Teatrului pur» în sens aprioric [1]. El împarte în prealabil artele în două categorii: cele subiective și în același timp creatoare de o parte, și cele obiective și în același timp reproducătoare de cealaltă parte. În cea dintîi, libertatea artistului e stînjenită doar de dispoziția lui proprie și de rezistența materialului, în cea de a doua îi este impusă obligația potrivirii cu originalul, după principiul identității, cu excepția pentru artele plastice, unde uneori se admite o mărire la scară. Despre arta actorului căreia nu i se poate aplica acest criteriu al identității, autorul arată că depășește această categorie fără să aibă totuși notele artei creatoare. E o situație, am putea spune, specifică teatrului și de aceea R. Bernauer, pentru a deosebi arta actorului în sens propriu («eigentlicher Sinn»), și arta reprezentației, preferă conceptul specific de «reine Schauspielkunst», căutînd să-i deducă deci principiile și notele particulare din «ideea de artă în genere», nu în mod empiric.

Prima constatare pe care o face, e că diferența dintre teatru și celelalte arte obiective provine din motivul că acestea au obiectul entogen, pe cînd cel dintîi are obiect

[1] Rudolf Bernauer, *Die Forderungen der reinen Schauspielkunst*, Berlin, Ed. Erich Reiss, p. 20.

exogen, adică arta teatrului e condiționată de un obiect străin ei însăși.

«În opoziție cu acest punct de vedere ni se înfățișează arta teatrului.

Obiectul său, opera poetică, nu se cuprinde în arta teatrului, ci aparține poeziei, deci unei alte ramuri de artă. De aceea nu-l putem numi entogen ci exogen.» (p. 32)

«Această exogenie a obiectului este un caracter cert al artei teatrale și, dintre toate artele, propriu numai ei. Relația dintre arta teatrului și obiectul său exogen constituie esența artei pur teatrale.» (p. 33)

Această exogenie, care este esențială teatrului, îl deosebește de arta execuției muzicale, care e o artă net entogenă, căci mijlocirea notelor nu înseamnă o ieșire din același cuprins. Astfel «compozitorul scrie pentru executanții muzicali, poetul însă nu scrie pentru actori, ci pentru cititori». Mai precis, nu se poate gîndi un compozitor care să nu scrie pentru executanți, dar se cunosc opere dramatice care n-au fost scrise pentru scenă.

Principiile artelor subiective-creatoare nu pot fi deduse aprioric, ci numai empiric. Ele se supun totuși unei idei platoniciene, unui postulat metafizic : orice operă de artă este unitară, bună și adevărată. Acest principiu are o valabilitate eternă [1].

Arta actorului, dat fiind caracterul ei particular, nu are aceeași libertate.

«Arta pură a teatrului, care mijlocește între opera poetică și reprezentația scenică propriu-zisă, este supusă apriori, în relația cu obiectul său, poezia, unor legi anumite.» (p. 80)

Cea dintîi cerință a artei actorului este dedusă din caracterul de dependență, privește raportul față de operă și are un caracter de «lege».

«Este cerința percepției concentrice a operei poetice, în care fiecare figură particulară, pentru a fi reprezentată, trebuie să fie înțeleasă central.

[1] *Op. cit.*, p. 79.

Percepția concentrică pretinde așadar actorului să nu-și înceapă lucrul cu percepția „rolului", ci să treacă abia după cunoașterea dramei în totalitatea ei, la înțelegerea spirituală și sufletească a personagiului („diechterische Gestalt") pe care are să-l întrupeze.» (p. 92)

O serie de precizări și comentarii definesc caracterul acestei percepții concentrice care arată toată necesitatea unei asimilări totale a operei poetice, care trebuie, «datorită sensibilității poetice», să fie înțeleasă în tot ce are intim și original : în «caracterul figurilor, în tonalitatea emotivă („Stimmung") a fiecărei scene, în cuprinsul fiecărui gînd, al oricărui afect, în amănunt, ca și după acțiunea dorită în linii mari, în întregime». Respectul stilului e, firește, de la sine înțeles.

Celelalte legi deduse aprioric, sunt cu privire la celălalt pol al acestei arte corelate la reprezentarea pe care o oferă interpretarea. Această interpretare nu e spontană în sensul teatrului pur al lui Tairov, ci e condiționată, dat fiind sensul inițial al conceptului, de caracterul ei determinat aprioric. Actorul trebuie să încorporeze personagiul poetic anume prin mijloacele reprezentării omului.

Această reprezentare a omului trebuie să meargă pînă la realizarea personalității adînci.

Dar arta actorului, «reprezentarea omului» din ideea platoniciană, nu e completă, fiindcă actorul e doar o parte dintr-un tot, care e constituit din ceea ce se numește, de obicei, ansamblul interpretării. El trebuie deci să se integreze, printr-un efort de adaptări succesive, la unitate (unitatea înțelegerii operii, unitatea reprezentării omenești, unitatea jocului cu partenerul și mai ales, ca o cerință aprioricâ, unitatea operei întregi). Aceasta ar fi o a doua lege a teatrului.

Desigur, deducțiile acestea, în importanța lor practică nu au de ce să surprindă, ingenioasă este însă întemeierea lor, mai ales că răpește tezei adverse beneficiul atît de prețios al termenului «pur», de care aceasta era destul de orgolioasă, lăsîndu-i în schimb, tot aprioric, independența voită.

Aceeași incertitudine teoretică o găsim la Gémier, unul dintre regizorii francezi cei mai activi, mai ales în

spiritul denunțării procedeelor naturaliste, reformă al cărei caracter mesianic este determinat de concepția aproape religioasă, pe care fostul director al Odeonului o avea despre teatru, întemeiată pe întoarcerea pînă la originile spectacolelor dramatice ale antichității. Astăzi acest caracter strict religios la origine, trebuie adaptat evoluției, devine deci un fel de religie civilă, care va căuta să reia tehnica vechilor mistere (de la ministerium, ministerul sacerdotal, liturghia) [1].

Se înțelege că un astfel de teatru depășește mult proporțiile unei scene obicinuite, pe de-o parte fiindcă e necesar ca el să îmbrățișeze totalitatea vieții spirituale, și să fie sinteza tuturor celorlalte arte (dramaturgie, arhitectură, pictură, artă actoricească, muzică etc.), iar pe de altă parte, această măreață «liturghie civilă» trebuie să creeze o comuniune sufletească între spectatori, nu numai față de scenă, ci ei între ei să se simtă învăluiți într-o simpatie frățească reciprocă, cu o bucurie sporită prin faptul de a fi împreună [2].

Tehnica teatrului însăși urmează această concepție de comuniune mistic-socială și Gémier ar fi vrut să monteze festivități, procesii sociale, reprezentații simbolice, așa cum a realizat Meyerhold la Petrograd.

«Am dispus ca interpreții să intre și să iasă prin sală. Ei vin, fie prin primele loji laterale, transformate în locuri de trecere, fie prin fundul sălii, prin spațiul liber care străbate orchestra, și se urcă pe scenă.

Ei ating în trecere spectatorii. Vîntul stîrnit de alergarea lor suflă peste privitori. Ei nu mai sunt ființe imaginare, ci reale.

În unele ocazii, ei apar într-o tribună în mijlocul publicului. De aici îi interpelează pe actorii de pe scenă, iar vorbele lor plutesc deasupra auditoriului.

Nu am pretenția să fi descoperit eu aceste idei. Dar le-am *regăsit* gîndindu-mă la spectacolele Greciei și ale evului mediu.

Nimeni nu ignoră că, în teatrul Atenei, corul intra prin orchestră.» [3]

Cînd e însă vorba de a reprezenta un text dramatic, Gémier socoate că regizorul n-are dreptul să depășească

[1] Gémier, *Le Théâtre*, Grasset, 1925, p. 14—15.
[2] *Op. cit.*, p. 22—23.
[3] *Op. cit.*, p. 71—72.

intenţiile autorului, textul trebuie să rămîie totdeauna «legea» scenei.

Aceasta nu înseamnă însă că actorul apare în asemenea împrejurări lipsit de personalitate, iar arta lui ca o artă ajutătoare şi condiţionată strict? Nu, căci experienţa regizorală arată că un spectacol e mai mult decît textul scris, fiindcă implică o serie de întregiri, a căror necesitate e subînţeleasă între rîndurile autorului.

«Invenţia este oare mai redusă în această artă decît în altele? Ei bine! sincer vorbind, eu n-o cred. În realitate, neîndepărtîndu-ne niciodată de text, suntem nevoiţi să-i adăugăm cîte ceva. Noi îi adăugăm tot ce se adresează ochilor şi urechilor: aspectul personagiului, expresiile fizionomiei sale, atitudinile, gesturile, mişcările, elocinţa, intonaţiile sale.

Noi facem din noi înşine o statuie care trăieşte, vorbeşte şi lucrează.

Este evident că textul presupune această statuie, iar autorul n-a scris decît pentru ca s-o vadă însufleţindu-se. Ea nu este totuşi în text: ea îl prelungeşte şi îl desăvîrşeşte.

Cei vechi spuneau că Phidias şi-l modelase pe Jupiter al său după un vers de Homer. Totuşi ei nu socoteau că sculptorul ar fi arătat mai puţină invenţie decît poetul.

Rude a sculptat Marsilieza sa de pe Arcul de Triumf după imnul republican. Dar el nu e mai puţin personal decît Rouget de Lisle.

Fără îndoială, inspiraţia actorului o urmăreşte foarte îndeaproape pe aceea a autorului. Totuşi, ele nu se confundă, ci rămîn paralele şi, prin urmare, foarte distincte. Una este pe planul gîndirii, cealaltă pe plan vizual şi auditiv.» [1]

Ca şi Hagemann, şi cu asta împărtăşind de altfel vederea obicinuită a oamenilor de teatru călăuziţi numai de propria lor experienţă, fără un examen riguros teoretic, Gémier cere în ceea ce priveşte arta actorului o anumită convenţie, o transpunere care, ea însăşi, să dea iluzia naturalului (deci un «adevăr artistic»).

«Mai întîi, pe scenă, toate efectele trebuie să fie accentuate. Noi nu suntem niciodată adevăraţi („vrais"). Dacă am vorbi ca în viaţa curentă, nu am putea fi auziţi de o întreagă sală mare. Trebuie deci să ridicăm vocea, chiar şi în pasagiile în care personagiul se reculege şi se exprimă vorbind ca pentru sine.

Nu mai puţin, trebuie să producem iluzia naturalului spectatorilor îndepărtaţi. La aceasta ajungem printr-o transpoziţie a tonului şi a jocului. Ceea ce de aproape este excesiv, apare, de departe, ca foarte firesc („la vraisemblance même").

[1] *Op cit.*, p. 38.

Pe scurt, imităm pe statuarul care taie frontonul unui templu. El amplifică formele dinadins pentru ca, de departe, să înfăţişeze o măsură desăvîrşită.

Această „mărire" („grossissement") în interpretarea dramatică cere de altfel, în stilul însuşi al lucrării, un relief corespunzător. Şi la acest lucru autorii nu se gîndesc întotdeauna atunci cînd îşi scriu dialogul.

Este şi un al doilea motiv pentru a accentua rolurile. Acela că arta noastră, ca oricare alta, este un fel de exagerare.

Noi stilizăm de asemeni. Transformăm adică în tipuri rolurile care reclamă această mărire („agrandissement")." [1]

Acest simplu citat arată ce periculoase alunecări într-o poziţie teoretică se ivesc în artă, şi e uşor de recunoscut aci teza lui Diderot.

Astfel de vederi sunt însă surprinzător contrazise de formulările lui de amănunt, iar cunoaşterea despre arta actorului e îmbogăţită de Gémier cu pătrunzătoare judecăţi de detaliu, care dau valoare excepţională contribuţiei sale.

Acelaşi punct de vedere, eclectic şi empiric îl reprezintă Artur Kutscher care, în lucrări bine nutrite şi în cursuri universitare perseverente, năzuieşte spre constituirea unei *Ştiinţe a teatrului*, independente. Această nouă ştiinţă, «cea mai nouă pînă azi», ar cuprinde următoarele specializări : prelegeri despre istoria generală a teatrului, a scenei, a jocului actoricesc, a dramei, operei şi dansului, despre teoria şi condiţiile creatoare (autorul foloseşte termenul «Stilkunde») ale domeniilor respective, exerciţii de dramaturgie, regie şi critică teatrală [2].

Această nouă ştiinţă «ar avea în centrul ei pe mim» şi, în forma culturală, pe actorul de profesie. Motivul creaţiei dramatice este tendinţa spre expresie a personalităţii omeneşti, prin mijlocirea corpului omenesc [3].

[1] *Op. cit.*, p. 42—43.

[2] Artur Kutscher, *Stilkunde des Theaters*, Pflugschar Verlag, Düsseldorf, 1936, p. 213.

[3] Idem, *Die Elemente des Theaters*, 1932, cap *Mimische Darstellung*.

VI
Recapitulare aporetică

La capătul acestei cercetări, în care am urmărit istoric esența teatrului, trebuie să recunoaștem că un concept, valabil formulat, care să traducă adecvat această esență, nu am putut dobîndi. Dimpotrivă, impresia e că mai curînd, am rămas cu sentimentul că asemenea concept nici nu e posibil, cel puțin pentru gîndirea științifică de azi. Căci e ușor de văzut că în realitate, problema noastră implică o serie de alte dezbateri, a căror soluție depășește cu totul datele de la care am pornit și chiar rezultatele pe care le-am vizat. Se pune astfel întrebarea chiar despre esențe înseși, despre modul lor de a fi date, despre raportul dintre existența lor și existența concretă a conștiinței. Termenul însuși de «artă a teatrului» implică mai întîi lămurirea conceptului de artă. Faptul că toată lumea discută cu ușurință, mai curînd ușuratec, asemenea problemă, că toată lumea consideră *subînțeles* un concept valabil, nu trebuie să ne înșele. Cercetătorii de specialitate știu că dezbaterile despre natura și specificul artei sunt inexplicabil controversate, că sunt numeroase teorii fundamental opuse despre relația artă și frumos natural, despre specificul esteticului, despre

valoare în artă, și nu numai că nu s-au găsit soluții împăciuitoare, dar nici măcar asupra metodei nu s-a căzut de acord, căci este știut că se opune unei estetice filosofice «de sus», o estetică filosofică «din jos», ori unei estetici psihologice, o estetică autonomă.

De altfel, urmările acestei dichotomii teoretice se văd și în considerațiile despre obiectul cercetării noastre. Poate incertitudinea rezultatelor, arătată prin cercetarea critică de față, vine și din faptul că se judecă nediferențiat. Poate că dacă am desluși în întrebarea inițială două sensuri și le-am separa cu grije, am realiza oarecare cîștig. Vom observa astfel că întrebarea despre ce este arta teatrului, trebuie să devie, deoparte *ce este teatrul ?*, așa cum există la capătul unei evoluții esențiale, căci repetăm că aci nu ne interesează devenirea istorică pur și simplu, ci evoluția intuirii esenței, iar pe de altă parte, întrebarea *ce e arta teatrului ?*... Strict teoretic nici asta n-am putea-o face, fiindcă în știința generală a artei, de pildă, ni s-ar recomanda o soluție tocmai pe dos. Noi socotim însă, după cum se vede, termenul *artă* acoperit cu termenul *valoare* și deci procedăm după uzul *critic* al culturii substanțiale.

Știința generală a artei procedează după uzul *istoric*, oarecum etimologic, și numește artă orice domeniu de manifestare care duce la creația de obiecte denumite în genere artistice, chiar cînd natura lor este extraestetică și extraaxiologică.

Să lămurim aceste poziții deosebite. Pentru noi, un spectacol de teatru, producția unui actor, sunt desigur momente de teatru, dar nu sunt întotdeauna momente de artă. Ba, chiar aceasta se întîmplă foarte rar. Pentru știința artei dimpotrivă, indiferent de caracterul lor de valoare estetică, orice soi de astfel de producții sunt producții artistice (cel puțin pentru M. Dessoir, fiindcă Utitz e orientat ceva mai mult spre determinările de valoare).

Iată un motiv de discuție, cu rezonanțe teoretice insolubile, deci chiar de la început. Să presupunem că l-am trecut și să vedem ce folos putem trage din simplificarea propusă. Să renunțăm la întrebarea *ce este arta teatru-*

lui? dar nu fiindcă e limitată întrebarea, cum crede J. Gregor, ci numai metodic, fiindcă o socotim insolubilă, cum am mai spus, pentru gîndirea ştiinţifică de azi. Rămîne întrebarea mai simplă, ce este teatrul? (indiferent de valoarea lui artistică).

Am arătat în încercarea introductivă că nu-l putem urma pe J. Gregor în identificarea oricărei transformări, chiar în lumea chimică şi în cosmos, cu teatrul şi drama. Aci, să adăugăm că acest cunoscut istoric al teatrului mai face o nouă confuzie între teatru şi dramă, mai precis, între teatral şi dramatic. Risipirea acestei confuzii însă nu e cu putinţă, aci, fiindcă ne-ar duce dincolo de problema restrînsă pe care ne-am propus-o, ne-ar sili să ne întoarcem spre estetica pură, n-am găsi de altfel nici acolo soluţie, fiind nevoiţi să trecem în sfera psihologiei, nu cu prea mult folos, iarăşi, ca să pătrundem siliţi, nedumeriţi şi sfioşi, în ceţurile dialectice ale metafizicei. Pentru moment, amintim că am oferit, ca să evităm rătăcirile, următoarea definiţie a producţiei teatrale (căci termenul teatru vine de la grecescul theatron, care numea localul în care se reprezenta) : *o producţie teatrală este o exhibiţie organizată, al cărui obiect este o întîmplare reprodusă în faţa unei mulţimi anume adunate.*

Vom înlocui acum termenul producţie teatrală prin acela de *reprezentaţie teatrală,* al cărei caracter de reproducere ni se pare accentuat.

Ce a fost, ce este, ce ar fi trebuit să fie o reprezentaţie teatrală, desigur că se poate discuta (fără o soluţie adecvată, deoarece concretul istoric este inaccesibil altfel decît în forme simplificate) totuşi cu un spor în cunoaştere, cu care ne-am mulţumi drept cîştig şi pentru cercetarea de faţă.

Astfel, am văzut că de la originea probabilă a teatrului atît cît e cunoscut, se perpetuează două moduri de a fi istorice. Unul e *reprezentarea unui text,* altul este *liberul exerciţiu* teatral al *omului actor,* atît cît îi îngăduie mijloacele fizice şi intelectuale cu care e înzestrat şi cît îl duc tendinţele lui fundamentale. Într-un caz accentul cădea pe o creştere intelectuală, pe substanţiali-

tate, atenţia era îndreptată asupra frumuseţilor textului, pe care actorul îl debita, îl recita, cel mult îl declama impersonal (cum remarcă Kjerbüll-Petersen), de cealaltă parte era măscăriciul evoluat în zonele inferioare ale societăţii răzbind pînă sus, cînd farmecul personal se completa din frumuseţe fizică, muzică, duh şi vedere satirică. Din temeiuri structural funcţionale, care rămîn să fie explicate, aceste forme durează şi astăzi.

Teatrul de măscărici şi circul n-au dispărut deci din lume, pe cînd în centrele intelectuale se mai joacă şi astăzi piese, aşa doar dintr-un sentiment de stimă literară (Teatrul lui Fr. de Curel, de pildă).

Cu timpul, între aceste două forme paralele, sub influenţa lor reciprocă, a luat naştere o a treia, *producţia actorului*, în sensul modern al cuvîntului. Firește că momentul istoric al acestei apariţii nu se poate fixa, apare însă ca o probabilitate că momentul fenomenologic (şi cerem învoirea să păstrăm ca o părere personală această nuanţare) este apariţia actorului englez Garrick, după 1741.

Noua modalitate apare ca o fuziune între text şi spontaneitatea creatoare corporală a interpretului, şi această concepţie despre teatru va fi cea dominantă mai bine de un veac şi jumătate, rămînînd valabilă şi azi, dar numai pentru arta actorului. Exagerarea ei va duce la virtuozitate, care este folosirea textului în scopul impunerii excesive a producţiei actoriceşti personale, păstrîndu-se însă în aparenţă vechea concepţie, adică presupunîndu-se orientarea substanţială.

Pe la sfîrşitul veacului trecut a început să se ivească o altă concepţie despre teatru, enumerînd am spune a patra, mai ales ca o reacţiune împotriva virtuozităţii parazitare a actorului (orientarea căpătînd precis caracterul şi conţinutul de reacţiune) ; anume s-a observat că poate să intereseze, în primul rînd, nu jocul actorului, ci şi mediul, atmosfera, culoarea în care se petrece acţiunea, cu alte cuvinte a început să apară conceptul unei reprezentaţii teatrale în care *valorile optice, mai tîrziu şi cele acustice*, să fie apreciate pentru ele înseşi. Momentul fenomenologic ar fi teatrul de la Meiningen.

Între timp, direcțiile inițiale nu se prelungeau numai în starea de la început, ci și în formele lor evoluate. Teatrul «textului» a ajuns după război la modalitatea categorică a citirii pur și simplu. Jaques Copeau la Paris și alți oameni de teatru în alte centre mari au dat reprezentații în care textul piesei întregi era citit, fie de un singur actor, fie de mai mulți, cu rolurile numai uneori și doar în parte distribuite. Teatrul spontaneității actoricești a dus la scena stilizată și la reînvierea Commediei dell'Arte sub forma «teatrului descătușat».

În preajma războiului, se putea spune că și în manifestările teatrale erau în primul rînd o direcție care accentua realizarea atmosferei (cea naturalistă) și alta care menținea stima pentru virtuozitatea actoricească. Se impunea deci un nou concept despre reprezentația teatrală, care să întrunească unitar, sintetic, conceptele evolutive. Ceea ce s-a întîmplat, cînd s-au ivit oameni de teatru care să remarce că, în definitiv, o adevărată reprezentație dramatică nu numai că nu exclude categoric trei din aceste patru sensuri, ci dimpotrivă le socoate la fel de îndreptățite. S-a ajuns astfel la conceptul unui teatru integral, al cărui rol funcțional este să unifice, într-o colaborare organică, vederile care pretinseseră doar rînd pe rînd primatul în spectacol, dar care, fiecare în parte, se dovediseră insuficiente ca să acopere singure toate necesitățile unei reprezentații. Este conceptul formulat foarte tîrziu și numit de C. Hagemann «arta scenică» («Bühnenkunst») și e desigur un cîștig prețios, culminant pentru evoluția teatrului de azi. Ne-am arătat însă bănuiala că e vorba de un rezultat accentuat empiric, că e concluzia dibuită a experienței pe care cîțiva oameni de teatru ponderați, chibzuiți, au făcut-o observînd excesele «revoluționare» în ultimele două decenii, cînd tot teatrul european (și în parte cel american prin Provincetown Players) a fost supus la toate încercările extreme. Ar fi, cum s-ar zice, o concepție eclectică, simplificatoare într-un anume sens, subsumantă într-altul, de o justețe aproape evidentă, dar care nu este nici pe departe propriu zis o soluție teoretică, ci e cel mult un *modus agendi*, e funcțiunea rezumativă, dialectică, a culturii sub orizontul ei social.

Căci asemenea soluții nu sunt decît aparent soluții, adică ele nu fac posibil, prin ele, aprioric, nici un caz concret. Dificultățile dimpotrivă, la cel dintîi examen critic, apar ca în primul moment, și ne-a fost relativ ușor să subliniem în treacăt contradicțiile în care cad fiecare dintre partizanii oricărei dintre aceste direcții în parte, atunci cînd aplică vederile lor teoretice la explicarea realizărilor, cum nu le pot evita nici oamenii de teatru cu atitudine eclectică. Antinomia *convenție-adevăr*, care domină întreaga estetică, reapare aici anihilînd cele mai limpezi și mai soluționabile în aparență dintre cazurile concrete. Dintr-o dată, toată esența teatrului e pusă din nou în discuție și totul trebuie luat de la capăt. Fraza atît de inofensivă în aparență a lui Hagemann : «Adevărul realității și adevărul artistic nu înseamnă unul și același lucru» [1], ne scufundă din nou teoretic și practic în haos. Exact, ne duce în meandrele teoriei cunoașterii și ale metafizicei, care ele au să decidă ce e adevărul realității exterioare mai întîi (și se pare că soluția va întîrzia multă vreme) și ce e adevărul artistic în al doilea rînd (credem că și aci soluția va întîrzia tot atît). În practică, în activitatea concretă, problema se pune brutal, inexorabil, între adevăr și convenție, în ordinea aceasta însă și adevărul e tot convenție. Am văzut că tot atîta convenție e în convulsiunile unui virtuos, ca și în naturalul fals al unei scene obișnuite... Cînd un bătrîn și glorios maestru al Teatrului Național din București, apostrofa la repetiție cu accent legendar declamator, din sală, pe actorul tînăr :

«Eeei, dhragul mheu, nu așaaaa... Fii nathurhaaal, nathurhaaal !», el ilustra pentru toți cei prezenți, toate pericolele mișcării pe linie interioară a convenției. Ce folos că ai o vedere întregitoare despre teatru, dacă nu poți fixa tonul just al unui actor ? E subtilă și inutilă prevederea că publicului i se pare adevărat ceea ce pe scenă e convențional. Publicului *neprevenit* totul i se pare adevărat și dezbaterea e ori de prisos, ori imposibilă.

[1] C. Hagemann, *op. cit.*, p. 398.

De altfel și aci, în această nuanță, problema depășește regiunea teatrului, ca să treacă în psihologie și probabil în filosofie, privind dozajul dintre modalitatea concretă și cea schematică în considerarea realității.

Nu putem spune că suntem mai norocoși nici cu celelalte întrebări foarte obișnuite în acest domeniu, de pildă, dacă în cadrul acestei concepții unificatoare, arta actorului este o artă de copie automată, ori de creație. Care e progresul cînd se va arăta că actorul are libertatea de «interpretare întregitoare», limitată de spiritul textului? Ori această soluție e singura îndreptățită de o vedere totalitară subsumantă, eclectică, îngăduită de conceptul hibrid (în forma aceasta) al «artei scenice».

Pe de altă parte, anulîndu-se autonomia artei actorului, s-a trecut comandamentul scenic regizorului. El va obține din text, din contribuția fizică (și intelectuală) a actorului, din decorul pictorului, din mișcările maselor o unitate adevărată, «arta» lui ar putea fi socotită deci creatoare și autonomă. Creatoare desigur, dar autonomă? Are regizorul libertatea completă față de text? În afară de extremiștii discipoli ai lui Craig nimeni, după cum am văzut, dintre oamenii de teatru citați și încă am putea cita, mai toată regia nouă franceză în interviuri date ziarelor și revistelor de specialitate, nu mai convine cu această libertate. Dar atunci care sunt condițiile «creației» regizorale?

Care e natura acestei «creații»? Un exemplu ne va aduce poate puțină lumină. Să zicem că în textul autorului întîlnim această replică: «Ticălosule!». Negreșit că acest termen nu spune singur nimic în afară de acel «flatus voci» al oricărui cuvînt. În scenă, el este pronunțat de o actriță împotriva ucigașului iubitului, deci îi poate da *un accent aprig, energic*. Dacă cel căruia îi e adresat e în scenă, e aproape dur ca o lovitură, dacă apostrofatul e absent, accentul are un aer mai mult de soliloc meditativ. Actrița mai poate pune o *nuanță de dezgust și regret în același timp* și atunci conținutul întreg e altul cînd e adresat unui

fost iubit. Ea poate pe de altă parte *să-l nuanțeze diferit, acompaniindu-l de gesturi și atitudini diferite,* cînd e adresat în glumă unui cățel, cum poate fi adresat cu *indiferență* unui nefericit vinovat, ori emoție și gingășie unui iubit răsfățat de ea, și atunci același simplu cuvînt, *la fel scris în text,* capătă un înțeles șăgalnic de declarație de dragoste, adică opus sensului apofantic. Și desigur că actrița, încorporînd un personagiu, se va decide pentru unul din aceste feluri și va umple această schemă verbală cu toată prezența ei, cu căldura vocii și cu emoția privirii, cu toate reflexele la care autorul nu s-a gîndit. Dar s-ar putea ca acest personagiu realizat de ea, să nu fie acel cerut de spiritul și economia lucrării. Echivocul unei simple replici se prelungește adeseori pentru un rol întreg, iar pilda lui Hamlet e convingătoare în această privință... A fost necontenit discutat dacă e un personagiu fără voință, și doar din pricina aceasta meditează la nesfîrșit, ori dimpotrivă e un personagiu cu o voință crîncenă, gata să se răzbune și să pedepsească implacabil, dar nu e sigur că regele l-a omorît pe tatăl său și îi trebuie o dovadă. În sensul acesta interpretul rolului e depășit, căci această dovadă el n-o s-o poată avea niciodată reflectînd, de vreme ce nu intră în posibilitățile rolului... Va fi de altfel destul ca regele și regina, neînțelegînd textul, să nu se trădeze în scena teatrului în teatru, să rămînă senini și toată drama e anulată, dar nu din vina personagiului principal, care poate fi genial. Aci intervine activitatea coordonatoare a regizorului. El controlează și impune gradul de turburare al regelui și reginei, ca să constituie dovada vinovăției lor. Numai așa drama poate continua. El poate accentua acest moment și prin mirarea celorlalți din scenă, prin intensitatea jocului actorilor din scena secundă. În realitate, activitatea lui a început mai demult, de la distribuirea rolurilor. Atunci el a ținut să fie sigur că actorul care joacă pe regele va putea reda turburarea surprinderii, și astfel Hamlet va putea să aibă dovada asasinatului.

Nu mai continuăm, căci contribuția regizorului la reprezentația dramatică este de netăgăduit. Este oare

vorba însă și de «creație», în sensul strict al termenului ? adică de produs liber determinat al spiritului ? E cert că el găsește în structura piesei toate motivele determinatoare pentru colaborarea sa. Dar, în același sens, inginerul constructor găsește în planul arhitectului toată determinarea calculelor lui de rezistență, și de aceea meritul de artă e al acestuia, în mod necontestat. Are însă arhitectul o libertate de fantezie absolută ? Nu este el dependent tocmai de îngăduința calculelor inginerului ? cum la fel putem spune că libertatea de creație a autorului este mărginită de puterea de realizare a regizorului, încît el nu poate prezenta orice texte spre reprezentare. Un autor adevărat va avea deci sentimentul unei creații organice, dat într-o unitate cu structura, cuprinzînd în ea toate virtualitățile actoricești, decorative și de ansamblu, care se pot integra, dar și condiționa în același timp într-o unitate mai mare, care este momentul obiectiv (cultural), căci acesta-i limitează posibilitățile. Atunci naște întrebarea de ce acest autor nu-și înscenează singur lucrarea ? Aci răspunsul depinde de conceptul de creație în artă în genere și numai după aceea am putea spune dacă autorul implică și un regizor, nerealizat din motive organice ori numai sociale (în acest sens Croce amintește întrebarea dacă Rafael ar fi putut picta și fără mîini ?) și atunci, după felul acestui răspuns, vom putea spune că *activitatea regizorului este un spor de creație* ori e numai *o tălmăcire în fapte scenice și o coordonare*. Cu studiul creației ne e însă datoare estetica generală și va trebui să-i așteptăm cuvîntul.

De altfel, ea nu a lămurit lucruri mai simple din procesul creației artistice. Întregind pe Aristotel, Hagemann crede că o dramă este o acțiune cu ajutorul «caracterelor». Noi credem însă că un «caracter» nu are valoare artistică[1] și (ulterior din vina noastră) găsim o dublă confirmare a punctului nostru de vedere într-o lucrare de specialitate, care afirmă aceeași ju-

[1] Vezi *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, în *Teze și antiteze*.

decată, aducînd și părerea remarcabil precizată a dramaturgului G. Hauptmann.

«Ceea ce se numește caracter este o formă, care e numai în privitor. Cu cît mai intuitivă e privirea, cu atît ajunge mai în adîncul esențial, cu atît mai puțin caracteristic descopere.»[1]

Neputînd să determinăm teoretic creația autorului, firește că va fi dificil să arătăm modalitatea creatoare a celorlalți colaboratori ai teatrului. Soluția năzuită depășește nu numai mijloacele unei *științe a teatrului* virtuale, dar și posibilitățile esteticei de astăzi, care nu poate da nici un sprijin efectiv, neputîndu-se descurca pînă acum ea însăși în problemele sale specifice[2].

Trebuie să mai atragem luarea aminte că, anume ca să nu mai complicăm încă inextricabilul în care ne găsim, nu am mai arătat că ideea de valoare și conceptul de teatru sunt totuși inseparabile în judecata condiționată substanțial, și din expunerile istorice am văzut că în toate concepțiile, tezele adverse erau refuzate în numele artei, înțeleasă ca valoare, că acesta era sensul întitulaturilor revoluționare. Cînd noi regăsim tonul declamator al artistului, facem asta în numele artei. Dar poarta deschisă în această direcție, ne-ar duce într-un ținut spiritual ale cărui limite nu se pot întrevedea pentru moment.

Negreșit însă că neputința științei teoretice de a determina regiunea și modalitatea unei activități spirituale, de a-i constitui obiectul, de a-i fixa o metodă, nu împiedică acea activitate spirituală de a crea, ci poate cel mult devia exercițiul curent al creației. Artiștii mai ai lumii n-au așteptat să se constituie estetica, pentru ca ei să poată crea opere de artă. Negreșit, folosul științei teoretice e și așa destul de mare, deși e în cumpănă dreaptă cu ravagiile pe care le poate face o concepție greșită și inerent autoritară. Fiecare geniu nou luptă de obicei cu rigorile unei astfel de concepții, care de multe ori e copleșitoare, dezolantă

[1] Werner Zigenfuss, *Die phänomenologische Aesthetik*, Arthur Collignon Verlag, 1928, p. 106.
[2] Vezi Max Dessoir, *op. cit.*

cînd e critică, dar dacă e într-adevăr creator, el biruie.

Putem spune că tot astfel s-a întîmplat și în teatru. Un regizor ca Reinhardt a manifestat o putere excepțională de creație, depășind toate limitările și toate convențiile, însemnînd cu pecetea geniului său aproape toată epoca. A înscenat cele mai felurite lucrări, să zicem opere de «toate stilurile» și toate «genurile»: drame, tragedii, comedii, farse, operete, dovedind, după nevoie, o înțelegere și o putere de întregire scenică neobicinuită, cînd reprezenta pe Shakespeare ori Ibsen și Bernard Shaw, sau depășind surprinzător, transformînd în bucurii ale ochiului cîte o comedioară superficială și uitată. Într-un sfert de veac a condus teatre diferite, a descoperit și format actori noi, a creat noi stiluri teatrale, dizolvînd, depășind vechea încadrare scenică. Neîntrecut nici de expresioniști în invenția tehnică (de altfel a fost activ înainte de expresionism și în timpul acestuia, cu același succes), a reprezentat drame în circuri, a înnoit mecanismul punerii în scenă, și, de pildă, spectacolele organizate la Salzburg au confirmat acest oraș de provincie într-unul din centrele mari de teatru ale lumii. Întrebat de noi dacă nu a simțit nevoia să-și formuleze și să-și sistematizeze teoretic concepția despre teatru, într-o convorbire anume, ne-a arătat că nu are timp pentru asta și că a înțeles să dea artei sale continuitatea concretă în actori și elevi regizori [1].

Desigur așa se perpetuează secretul creației, atît cît se poate perpetua din el. Nu e mai puțin adevărat că, așa cum a năzuit spre piatra filosofală, mintea omenească năzuiește spre o formulă teoretică, a cărei putere magică ar da certitudinea transmiterii acelui prețios secret al creației în artă.

Atît cît putem să ne arătăm bănuiala despre cele ce se vor realiza, credem că o explicație a unui obiect artistic, nu atît de complex ca o reprezentație dramatică, dar nici măcar un fragment scenic, ori un tablou-creație adevărată, nu se va obține niciodată prin cercetări de specialitate, ci se vor deduce numai din structura orga-

[1] vezi *România literară*, iulie, 1932.

nică a unei viziuni integrale despre lume, din acea solidaritate semnificativă, care dă elementelor înțeles din înțelesul totului. Vrem să spunem că explicația fenomenului artistic nu poate fi decît o parte din lămurirea sistematică unitară a lumii.

Socotim că e îngăduită afirmația că dacă reprezentația dramatică nu implică în structura ei, într-o inerție organică și *valoarea artistică*, în ceea ce are specific esențial acest concept, rămînem permanent la periferia esenței unei regii teatrale. Dar de această probă liminară s-au lovit, anulîndu-se în veleitățile lor exclusive (fiecare dintre ele reprezentînd totuși un soi de progres, față de ceea ce preceda), toate formele regizorale, de cînd conceptul acesta a căpătat existență de sine stătătoare. Fie că reprezintă numai una singură dintre dimensiunile a ceea ce ar trebui să fie *arta regiei dramatice* (decorul la Meiningen, amănuntul psihologic în teatrul naturalist, fantezia, spontaneitatea și esențialitatea stilizatoare în teatrul pur, ieșit din vederea despre artă a lui Gordon Craig), fie că reprezintă un procedeu unificator, așa cum îl înțeleg bine gînditorii eclectici, ca Gémier, Hagemann ori Petersen, Kutscher etc., prin stabilirea corelației regizor-ansamblu, care înseamnă însă doar o unificare de suprafață plină de contradicții interioare, specificul, esența problemei nu sunt atinse. Căci deși nu o putem formula teoretic azi, *arta regiei teatrale* (implicînd și pe aceea a *cinematografului*, care e doar o specie a aceluiași gen, cu adaosul artei fotografice și al multiplicării mecanice) ne apare în viitor ca un organism autentic, deci pe toate dimensiunile existenței. Mai mult oarecum ca s-o opunem la tot ceea ce e socotit fără temei drept sistematizat pînă acum, vom numi această regie sintetică în funcție de conceptul strict de artă, *Regie autentică*.

BCUIASVICENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Sensul «regiei interioare»

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I
«Revoluţia» decorului

Mişcarea teatrală europeană din ultimii douăzeci de ani, e caracterizată fără îndoială prin atenţia tot mai mare acordată punerii în scenă, prin sforţările regizorilor de a găsi cele mai personale mijloace pentru realizarea unui spectacol. Scăpat de sub tirania şi bunul plac al actorului-stea, teatrul din ultimul timp a intrat sub tirania regizorului estet. Gordon Craig, Reinhardt, Stanislavski, Gémier, Karlheinz Martin, ca să nu citãm decît numele curente, au caracterizat prin activitatea lor stăruitoare tot ce s-a făcut în domeniul spectacolului la începutul veacului acesta. Şi înainte de a face rezervele al căror scop e articolul de faţă, să arătăm cîştigul obţinut.

A fost în primul rînd o reacţiune violentă împotriva realismului, naturalismului şi verismului grosolan în scenă. Evadat de sub obsesia somptuozităţii verbale, a tiradei solemne pe care o suportase, sub eticheta clasicismului, tradiţionalismului sau dramei romantice, pur şi simplu teatrul căzuse în extrema cealaltă. Se fă-

cea pe scenă apologia, uneori foarte puțin discretă, a tot ce e comun, a tot ce e de rînd, sub pretextul ridicul că «așa e viața».

O parte dintre scriitori se inspira din lumea suburbiilor sau numai a țărănimii, expunînd firește «viața celor umili». Alta se preocupa cu stăruință de amorurile conteselor din «*Je sais tout*»[1] și ale baronilor cu aspect de chelneri în frac, cînd nu de cazul tragic al d-lui Popescu, să zicem, pe care îl înșela d-na Popescu. Artă nu era, căci arta înseamnă umanitate superioară, adevăr valabil în timp îndelungat. Dar era teatru. Lumea se înduioșa la pasagiile lacrimogene și vibra emoționată de admirație la tirada suferințelor femeii înșelate. Se făceau bani la casă, și asta însemna teatru în sens curent.

Dar sunt oameni condamnați să caute mereu realizări noi, pasionați care se cred datori să realizeze cu orice efort, ceea ce ei gîndesc mai de preț decît săpunul consumat de mulțimea care crede că savurează caşcaval.

La drept vorbind, teatrul pe care l-am expus mai sus, murise din cauză că publicul, avertizat în cele din urmă, și-a dat seama de minunatele rețete după care autorii de carieră fabricau întîmplări adevărate, «viață reală». Și mai ales și-a dat seama de laborioasele socoteli care izbuteau să dea la timp actriței principale un aer disperat și patetic : cocul desfăcut gata, pentru ca părul să se împrăștie la timp, impresionant, respirația întretăiată, gîfîituri aidoma cu cele ale reginei Draga, din racla de sticlă a lui Barnum, un glas muzical-plîngăreț, cîte un «nu, nu !» energic ici-colo.

Teatrul nou, putem să spunem așa, a fost lupta împotriva poncifelor și rețetelor naturaliste, realiste, veriste. Cel puțin la cea mai mare parte dintre noii regizori, căci Stanislavski (și chiar Copeau), cu al său Teatru de Artă din Moscova, s-a dedicat realizării vieții simple, căutînd însă izvoarele firești ale emoției. (După noi, aproape de tot de artă).

[1] Articolele au apărut amîndouă într-un ziar de teatru, fără corectură, în 1924, și este aci o fantezistă greșeală de tipar. Probabil, era în original «Tout Paris», (Nota din 1936).

S-a înlocuit deci în primul rînd repertoriul. Cum o dată cu noii regizori, nu apăruseră decît foarte puţini autori inediţi, străduinţele punerii în scenă s-au caracterizat în două sensuri. O parte a încercat să realizeze operele tinerilor care se emancipaseră de verism, alta s-a reîntors spre drama romantică, care prin fastul ei eroic, dădea prilej regizorului să-şi arate isteţimea, sau spre autorii care se afirmaseră totdeauna drept diformatori ai realităţii, Strindberg în primul rînd.

E de netăgăduit că teatrul (ca teatru) a realizat progrese sensibile. În general regia nouă a însemnat o bucurie a ochiului. În locul castelelor şi pieţelor, stupide în pretenţia lor de a fi «reale», s-a introdus decorul stilizat, simplificat, proaspăt, plin de fantezie uneori. S-a folosit cu dibăcie lumina, prin înlocuirea, tot mai mult a ramei fade şi leşioase, cu proiectoare laterale.

E adevărat că odată căzuţi în dizgraţie actorii «vieţii reale», regizorii, mai ales ai noştri, s-au reîntors la vechii interpreţi ai dramei romantice, la pensionarii teatrului. Firește că din punct de vedere artistic, cîştigul nu era prea mare, dar din punct de vedere teatral fără îndoială că da. Erau oameni vechi în haine noi, frumoase, colorate.

Încă o dată nu se poate tăgădui progresul realizat. *Năluca, Shylock, Bolnavul închipuit, Don Quichotte,* de-acum cîţiva ani au însemnat o plăcută surpriză a ochiului şi-au dovedit la regizor un simţ al ritmului în ansamblu. Superficial, e drept, dar real, creaţie autentică, cu unitate de simţire.

Aci, la răscrucea acestor două noţiuni e şi nodul gordian al colaborării dintre regizor şi pictor.

E greu să spui cît se datoreşte unuia şi cît altuia. Dar dacă celui dintîi i se datoresc iniţiativa, unificarea ansamblului, nu se poate recunoaşte marea importanţă a rolului pe care pictorii l-au jucat în revoluţia (să exagerăm înadins) teatrală de la noi. Decorurile lui Cornescu cald inspirate, expresiv realizate în proporţii spectaculoase, minunata înţelegere a acestui pictor pentru perspectiva scenică, au contribuit, alături de

viile încercări de stilizare ale lui Feodorov, la crearea unui spirit nou, la noi, al înscenării. E destul să citãm un fapt, fără însemnătate dar caracteristic în fond, o experienţă oferită de un spectacol vechi al Operii.

Într-unul din baletele care trebuiau să se monteze s-au folosit costume după machetele schiţate de d-ra Elena Barlo. Contrastul cu celelalte a fost atît de categoric, atît de mult a părut perimată costumarea celor dintîi, că în unanimitate critica a relevat aceasta.

Să revenim acum la punctul nostru de vedere iniţial. Ce cîştig real, pentru artă, a însemnat această schimbare ? E aceasta regie adevărată, regia în sensul superior al cuvîntului ? Încă o dată ţinem cu stăruinţă să accentuăm cîştigul realizat de noile sforţări, dar tot cu atîta stăruinţă ţinem să-l delimităm, ca să se evite viitoare confuzii.

Iubim prea mult teatrul şi preţuim îndeosebi sforţările tinerii regii, pentru ca să nu contribuim, atît cît putem, la prevenirea unei greşeli, care ar face ca regia să ofere publicului, în loc de săpunul realist, al vechii şcoale, geamurile colorate şi satinul pretenţios al unor noi formule de fabricat în serie. Şi, mai tîrziu, vom arăta în ce sens înţelegem entuziasmul artei dramatice.

II
Text şi regizor

Care sunt în definitiv problemele care se pun unui regizor? Şi după ce i se pot cunoaşte meritele? A alege interpreţii adecuaţi rolurilor, a urmări de aproape mersul acţiunii, crescînd o dată cu ea, organizînd incidentele secundare ca ele să contribuie la acea evoluţie gradată, accelerată, subliniind momentele principale ale piesei, făcînd să culmineze o dată cu textul şi jocul actorului şi intensitatea atmosferii. Acestea sunt îndatoririle elementare ale oricăruia care vrea să treacă drept regizor, şi pentru critică ele trebuie să constituie un prag. Atunci însă cînd în modul arătat mai sus se realizează în scenă o viaţă intensă, excepţională, de o amploare şi de o adîncime impresionantă, o viaţă complexă care să cuprindă un întins registru din gama simţirii omeneşti, avem de-a face cu un mare regizor.

A alege interpreţii? În teorie este extrem de uşor. În practică foarte arareori aptitudinile actorului coincid cu însuşirile rolului. Actorul pasionat şi cald, e prea mic de statură, ar fi ridicol lîngă actriţa înaltă, iar cel înalt e mlădios ca un morcov. Actriţa de temperament e slabă, şi rolul cere «une belle femme», altminteri nu

se poate realiza atmosfera. Actorul X ar juca mai bine partea întîia a rolului, care e mai exuberantă, dar partea a doua e melancolică, şi X nu mai merge. La care dintre aceste două părţi renunţi ? Artista Z e minunată, dar are ochii negri, şi în text e prescris că trebuie să fie cu ochii albaştri, căci o scenă întreagă principală se bazează pe acest lucru. Energicul Y e vulgar, finul W e leşinat, delicioasa Y nu poate să strige, cu glasul ei piţigăiat ar face să rîdă lumea în sală tocmai în momentul tragic. Sunt amuzante distribuţiile pe care cei dinafară de teatru le fac, şi niciodată publicul nu va bănui toată bătaia de cap a unui regizor pînă se fixează la o serie de interpreţi.

De altminteri fizicul are o importanţă în teatru mult mai mare decît se bănuieşte în general. Într-un roman, autorul are nevoie de treizeci de pagini ca să ne descrie treptat frumuseţea eroinei. O actriţă frumoasă a intrat în scenă şi sala s-a convins. Mai ales femeia cată să fie femeie în teatru. Publicul trebuie neapărat să admită (că) doi-trei oameni se urăsc, se ceartă şi se omoară, din cauza actriţei care evoluează în interiorul cald al piesei, căci idealul ar fi ca (trecător, bine înţeles) toţi bărbaţii din sală să fie îndrăgostiţi de ea. Şi toate femeile, de cel iubit pe scenă. Altfel sugestia nu mai e posibilă.

Atmosfera se obţine prin organizarea decorurilor şi detaliilor. Orice tablou trebuie să aibă o unitate de viziune. Misterios, vesel, burlesc somptuos, burghez sau frivol, elegant sau mizer, cenuşiu sau pitoresc, aşa cum cere acţiunea. Aici d. Soare e într-adevăr superior. Cu rare excepţii (actul întîi din *Kean*), tablourile sale trăiesc prin ele însele, şi corespund întocmai acţiunii, adesea subordonîndu-se ei. Te întrebi însă ce motiv artistic cere ca scena tavernei din *Kean* să fie în primul plan obţinînd şi cel mai mare succes ? De ce n-a făcut d. Soare să culmineze regia în scena teatrului în teatru ? De ce nu şi-a mobilizat talentul şi priceperea pentru această scenă ? Ce efecte aproape freudiene s-ar fi scos din încercarea de refulare sufletească a eroului ? Ce savantă cunoaştere a psihologiei, ce reală înţelegere

a vieții intense ar fi putut dovedi ? Și ce abilitate tehnică dacă ar fi putut să soluționeze problema actorilor jucînd din sală. Dar cu asta trecem la alt aliniat, de care ne vom ocupa mai tîrziu.

Mai era vorba de detalii. La noi sunt cele mai adese neglijate (în decor, tot mai puțin în ultimul timp). Într-un interior în care ar trebui să se vorbească încet, actorul care are trei cuvinte, le strigă ; actrița care ar trebui să fie fină, ironică și insinuantă, pentru că nu are decît patru-cinci replici, fiindcă e adică numai probistă, le spune (solemn) ca la Conservator. Iată un bătrîn care, trecînd, ar trebui să urmărească indulgent o scenă întreagă. Pentru că nu sunt decît două vorbe de spus, un bursier cu barbă falsă, stă ca o momîie.

Sunt adeseori detalii, imperceptibile aproape, care nu trebuie să scape regizorului. Firește, sunt cîteodată actori ca Sîrbul, Morțun, Bulfinski cărora nu le scapă nici un detaliu, dar restul actorilor nu știu ce înseamnă anume cravată și un anume mod de a răsuci țigara. Tot spiritul de observație care lipsește interpreților trebuie înlocuit cu însușirile regizorului (și aci d. Gusty are cîteodată adevărate trouvaille-uri). Detaliul caracteristic este picătura care decide între artă și grosolana imitație. A ști să-l alegi dintre nenumărate detalii inutile, înseamnă să confirmi valoarea întregului.

III.
Pagina de ciornă

În definitiv trebuie să se găsească modul ca în Conservator să fie admişi şi oameni de cultură şi inteligenţă excepţională. Sunt cîteva roluri în repertoriul mondial care nu merg fără asta. Pentru că la urma urmelor, actorul poate «face» pe oricine, — numai pe inteligentul, nu.

O piesă nu poate să aibă succes fără actori. Căci spectacolul e al lor. Poate să aibă succes, un anumit succes, chiar o piesă proastă cu interpreţi buni. Niciodată o piesă bună cu actori proşti sau nepotriviţi.

Închipuiţi-vă numai un *Otello* cu Fotino, de pildă.

Să încercăm să complectăm ideea. Cum vi se pare actorul care spune «frumos» şi convins o platitudine pe care i-o impune un text idiot ?

Niciodată o piesă bună n-a căzut din cauza publicului.

Totdeauna din cauza interpreţilor. Cîteodată şi a criticilor.

Addenda
la «Falsul tratat»

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Addenda la «Falsul tratat»[1]

Paginile care urmează, am vrut, dintîi, să fie o simplă înşirare de note cronologice la sfîrşitul celui de al treilea volum din această ediţie definitivă de *TEATRU*. Amplificate prin interpolări treptate, s-au revărsat peste tiparul iniţial, încît am socotit acum că e mai bine să le adăugăm unui vechi capitol în legătură cu aceleaşi preocupări, chiar dacă nu le mai putem schimba structura de la început şi rămînem astfel debitori orînduirii timpului.

De altfel, de la Racine, cu prefeţele sale, şi Molière, care a polemizat în comedii ad-hoc, înverşunat, cu criticii şi adversarii săi, şi pînă la B. Shaw, comentariile autorului dramatic pe marginea lucrărilor sale de teatru sunt o tradiţie şi o necesitate, desigur şi din pricină că, spre deosebire de poezia lirică ori de roman, de pildă, scriitorul pentru scenă nu se înfăţişează în genere el însuşi celor cărora le adresează scrisul său, ci prin interpreţi, asemeni unui individ interzis, care ca să-şi exercite profesiunea trebuie să ia o stare civilă de împrumut. Pro-

[1] *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici.*

cesul e deci de la cuvîntul scris pînă la ceea ce înfăţişează pe scenă, şi pe acest parcurs întortochiat se pot întîmpla devieri care impun lungi explicaţii ulterioare şi dorinţa de a le evita pe viitor.

Jocul ielelor

Greu aş putea să uit vreodată rădăcinile sociale ale carierei mele de trudnic într-ale scrisului. Student, solicitat de toate contradicţiile şi mirajele, mă întorceam, pe înserate, într-o sîmbătă din mai 1916, cu obrajii încinşi de invidie şi dezgust, cu pumnii strînşi de înfrigurare, de la «o bătaie de flori» de la «rondul al doilea» de la «şosea»... Ultimele echipaje, cu podoabele florale zdrenţuite de «bombardamente», se întorceau şi ele, stîrnind curiozitatea pietonilor ; în picioare, pe perne, evantalii de femei tinere şi fete cu obrajii aprinşi de bătălie aruncau rămăşiţele coşurilor, garoafe, mărgăritare, bujori... Zdrobite în picioare, corolele erau împinse spre rigolele trotuarului, amestecate cu resturi de ziare, pe care privirea ageră a tînărului de douăzeci şi doi de ani putea descifra din mers, chiar la ora aceea, titlurile ştiute de altfel pe dinafară, despre gigantica măcinare de la Verdun... Înţelegeam atunci că lumea asta nu e «cea mai bună cu putinţă», că Leibniz nu avea dreptate. În sîmbăta aceea s-a desprins în mine însumi autorul dramatic şi într-o săptămînă, lucrînd însetat zi şi noapte, am scris, într-o cameră mobilată de pe lîngă Arsenal, prima versiune din *Jocul ielelor*, care trebuia să fie drama imperativului violent şi categoric al «Dreptăţii sociale»... A doua versiune a fost scrisă pînă pe la mijlocul lui iunie, şi cu ea m-am încîlcit în jocul inextricabil al antinomiilor în aşa măsură, că întocmai ca şi eroul meu, n-am mai putut să mă desprind pentru tot restul vieţii de «jocul ielelor» întrevăzute în sferele albastre ale conştiinţei pure, care mi-a apărut încă de atunci ca «jocul ielelor».

Am mai scris două versiuni în cursul lunii iulie, cu aceeași iuțeală înfrigurată care intra pe atunci în mijloacele mele (pînă pe la treizeci de ani scriam o gazetă întreagă singur într-o noapte, *Falsul tratat*, de altfel, a fost scris și el în două nopți, *Actul venețian* în trei zile). Am fost mobilizat la 1 august, m-am întors, rănit, în septembrie, am citit piesa întîiului meu ascultător, Marin Iliescu, am discutat-o cu el lîngă patul lui de zăcere grea, în nopțile cînd se dădea alarma și cînd Zepelinul apărea ca o «havană» de argint, ideală în înălțimile cercetate de proiectoare, iar în două săptămîni am scris-o din nou. Am reluat lucrul cînd m-am întors din Moldova, în iulie 1918, citind din două în două săptămîni cîte o versiune nouă, lîngă patul în care gîndea în gips Marin Iliescu, cu auditori în jur sporiți ca număr. Piesa era în această formă mereu structurată pe tablouri, erau, cred, vreo șapte, opt. Am citit-o într-o zi și în casa fostului meu profesor de română, care a fost surprins de ce poate încăpățînatul său elev, dar mi-a recomandat să accentuez îndeosebi partea sentimentală, dîndu-mi drept pildă, cu un soi de emoție, pe H. Bataille. O altă «lectură», făcută în casa unui mare scriitor, mi-a adus din partea acestuia observația că o piesă bună de teatru trebuie să fie neapărat în trei acte și mi l-a dat ca exemplu pe Bernstein, care zguduia în timpul acela teatrele bucureștene și din piesele căruia de altfel, în treacăt fie zis, studiasem tehnica dialogului. M-a convins, iar pe la începutul lui octomvrie citeam lui Marin Iliescu, noua versiune în trei acte, pîndind pe sub gene norul sau lumina de pe fruntea lui. N-aș putea spune că pînă la urmă a fost consternat, dar avea privirea întărîtată a cuiva care e îndrăgostit de o fată fragedă de șaisprezece ani, cînd aceasta, convinsă că-i va face lui impresie, vine cu ruj pe buze, genele date cu cărbune și obrajii sulimeniți, așa cum a auzit ea că trebuie să fie o femeie frumoasă. «Ai stricat piesa. Fă-o la loc în tablouri». Marin Iliescu era cel mai bun elev al lui Mihail Dragomirescu, abia terminase universitatea cînd a fost țintuit în pat de o tuber-

culoză a şirei spinării, cu tot trupul aproape în gips. Era negru şi îndesat ca un precupeţ oltean, cu faţa rotundă şi sprîncenată, încă mai înnegrită de barba rasă la trei zile, dar cînd rîdea porneau din centrul figurii lui cu dinţii albi, iradiaţii pînă la urechi, ba încreţea cordial şi fruntea. De trei ani de cînd era în pat era de o voie bună nepămîntească, cel puţin cînd era lume de faţă. Altfel fraza îi era totdeauna muşcătoare şi informaţia neaşteptată... Mai tîrziu aşa mi-l închipuiam de departe, fizic, pe Thibaudet... La discuţiile nesfîrşite de pe la feluritele institute de critică înfiinţate de «Mihalache» Dragomirescu, dialectica lui Marin Iliescu, altfel jovială, era greu de biruit. Nu-mi aduc aminte dacă a publicat ceva, dar nici unul dintre elevii profesorului, nici cunoscutul Trivale, nu avea nici pe departe posibilităţile de intuiţie artistică ale lui Marin Iliescu şi bineînţeles nici Mihail Dragomirescu însuşi. A murit chiar prin toamna aceea după ce fusese transportat acasă pe Olt, la Drăgăşani cred, în podgoriile iubite, căci anii de război nu îngăduiau o cură solară la mare.

Dar amintind dintre puţinii tovarăşi de acum 30 de ani — nu pot uita, dintre cei dispăruţi prea devreme, un alt prieten, cald şi impetuos, al *Jocului ielelor,* care după strămutarea de pe lîngă Arsenal, era musafir zilnic în bucătărioara din strada Plantelor, transformată în locuinţă de dramaturg debutant, Henri Gad. Pamfletar de îndîrjit talent, preţuit în redacţiile de stînga, îndeosebi, el făcuse din această lucrare «o cauză» pentru care lupta cu ardoare, mergînd pînă acolo că într-o zi s-a prezentat, întovărăşit de camaradul francez din tranşeele de pe Valea Sişiţei, Nevière, acesta încă în uniforma lui de locotenent, domnişoarei Maria Ventura, argumentîndu-i agresiv că trebuie neapărat să joace această piesă a unui tînăr talent necunoscut, de care garantează el că va fi un mare autor dramatic. Henri Gad a şi publicat de altfel într-o revistă săptămînală un articol despre *Jocul ielelor,* pe care el o anunţa ca pe o mare lucrare de virtuţi ibseniene sau aşa ceva,

cum de altfel în noaptea premierei *Sufletelor tari*, după căderea cortinei pe ultimul act, avea să scrie în foaia doctorului Lupu, al cărui redactor era, un articol de impresii, arzător ca o torță. Nu mai e nici acest prețios prieten astăzi în viață, care după ce se impusese, la Paris, printre vizionarii revoluționari ai regiei filmului, se prăbușea lovit de o maladie fulgerătoare.

Așa, în trei acte, piesa a fost citită în urmă, la Tudor Arghezi acasă, și faptul a fost comentat de un asistent cu un comentariu binevoitor în ziarul *Argus*, la care aveam să scriu eu însumi cronica dramatică, peste vreo cinci ani.

Am obținut după oarecare stăruință o lectură la Teatrul Comedia, la care au asistat Tony Bulandra, Ion Manolescu și Storin. S-a hotărît jucarea neîntîrziat a piesei. Efectiv a fost pusă în repetiție prin ianuarie, cu o distribuție care cuprindea pe d-na Lucia Sturdza Bulandra, Ion Manolescu, G. Storin, Al. Mihalescu (acum la Paris), I. Iancovescu, I. Constantiniu (o mare revelație în *Frații Karamazov)* și alții. Direcția de scenă o avea Tony Bulandra. Refuzînd să modific, la cererea autoritară a d-nei Bulandra, unele replici (trei, patru) după ce scrisesem atîtea versiuni, am preferat să retrag piesa cu vreo zece zile înainte de premieră. Intransigența mea, care azi mi se pare deplasată, era atîțată și de tonul imperios și intransigent el însuși, al interpretei principale. Am trimis o scrisoare dîrză și dezolată direcției și am plecat la Timișoara.

Am reluat *Jocul ielelor* în 1945, refăcînd piesa din nou într-o succesiune de tablouri din convingerea că tot forma inițială era cea mai indicată pentru subiect, chiar dacă arată mai puțină eficiență tehnică, decît o piesă în trei acte. După ce a fost culeasă și paginată, cu îngăduința nepreținută a editorului și a tipografiei, am redactat-o din nou, în 1946, la treizeci de ani după întîia versiune păstrînd mereu în titlu și în intenție, apropierea «Jocul ideilor, jocul ielelor», acțiunea dintîi, și structura personajelor, dar îmbogățind aspectele cadrului (redacției socialiste, inițiale).

Act venețian

Prin ianuarie 1919 așteptînd premiera *Jocului ielelor*, am scris un act de teatru, pe care atunci l-am vrut izolat și pe care am încercat întîi să-l situez în trecutul românesc. M-am împiedicat de o dificultate care și azi mi se pare de netrecut în teatrul istoric : problema limbii. Nu puteam folosi un lexicon arhaic nepotrivit cu subiectul și am căutat îndelung o epocă de exces analitic și de decadență politică... într-o țară străină, obținînd astfel și scuza aparentă a unei translații... De altfel, în decursul anilor, am vrut să realizez scenic drama lui Constantin Brîncoveanu, pentru care am adunat sertare întregi de material. Firește, o piesă istorică, după convenția curentă, așI fi putut scrie oricînd, dar eu doream o lucrare concret istorică și asta nu era cu putință nicidecum, folosind un limbaj convențional. Aș fi putut să scriu un alt Constantin Brîncoveanu decît cel știut, de libertate creatoare, deci de libertate creatoare și în vocabular, dar atunci mă întrebam de ce mai e nevoie să aleg un anume personaj real istoric... Lasă că nu știu dacă sensibilitatea românească ar îngădui un domn de fantezie istorică, asemenea eroilor de operetă din regatele balcanice imaginare. Nu mică îmi era și teama de a nu cădea în ceea ce se numea cu emfază «specificul național» (mod foarte propus între cele două războaie și refuzat de noi cu hotărîre, căci pe noi ne interesează, cum am mai spus, substanța românească, nu opusul ei, specificul românesc).

Neînchipuit de grea mi-a fost la *Act venețian* totuși pregătirea, realizarea cadrului, deoarece în anii aceia nu văzusem încă Veneția (nu am trecut pe canalele ei decît prin 1935). Am făcut stăruitoare sforțări de imaginație, studiind luni de zile cu îndîrjire reproduceri din Canaletto și pictorii venețieni, redactînd apoi actul tot, în trei zile, cu vreo două nopți. Întregirea pînă la trei acte, din 1945—1946, a căutat să respecte scrupulos,

asemeni datelor unui sonet, actul scris în 1919, acum devenit actul doi și impunîndu-mi chiar să nu sporesc numărul personajelor.

Suflete tari

Experiența cu *Jocul ielelor*, la teatrul soților Bulandra, mi-a fost de mare folos... Am înțeles că preocupările ideologice ale unei lucrări trebuie să fie susținute de o armătură dramatică atît de solidă, încît să înfrunte toate piedecile inerente trecerii la spectacol și să excludă, aci, orice surpriză... Chiar dacă prin insuficiența mijloacelor scenice, prin carența interpreților, dezbaterea ideologică va fi sacrificată, dacă stilul propriu va fi schimonosit de interpreți, dacă suavitatea tranzițiilor se va îngroșa, dacă va mai semăna cu forma originală, cît un poet pur, proaspăt îmbrăcat răcrut, cu el însuși, dacă orice intenție transcendentală va deveni opacă, să rămînă totuși ceva, care să ție spectacolul în picioare.

Spuneam secretarului companiei care mă decepționase : «Mă duc în provincie și voi scrie acolo o piesă care nu va putea să cadă, oricum ar fi interpretată, așa ca un automobil de campanie care merge pe orice drum, oricît de măcinat de noroi sau accidentat de gropi de obuze». Știam liniștit că, după lungi studii, sînt unul dintre cei mai iscusiți meșteșugari ai teatrului, din cîți au fost, și-mi spuneam că trebuie să debutez neapărat cu o piesă asigurată, dacă vream să nu-mi închid porțile teatrelor pentru multă vreme.

S-a remarcat adeseori, cu intenție răuvoitoare, dialectica livrescă a muncii mele literare... Lucrez cu predilecție în opoziție cu ceva, întărîtat să opun propria mea viziune, unei viziuni insuficiente, eronate ori false cu totul... Eram încă de ani de zile, și am rămas un prețuitor statornic al lui Stendhal, dar mi s-a părut că laborioasa tactică a lui Julien ca să seducă pe domnișoara de la Mole, ar putea fi tematic înlocuită cu o irupere psihică atît de clocotitoare, atît de neprevăzută, încît să izbîndească, în 40 de minute, acolo unde eroul

sthendalian avusese nevoie de luni (și poate ani) de manevre calculate și dibuiri de tot soiul. Am preferat tot cadrul epocei *Jocul ielelor*, adică anii 1913—1914, pentru că doream să creez, și eram obligat, personajele cu totul felurite, dar mai ales un erou cu totul opus celui din roman, nu un ambițios rece și calculat, căci nu mă interesa în primul rînd un «caracter», ci dimpotrivă un chinuit al revelațiilor în conștiință. Esențial mi se părea să păstrez numai Ioanei Boiu, așa cum îmi propusesem tematic, cît mai aproape linia domnișoarei de la Mole și chiar o trăsătură din roman transpusă la modul tradiției românești (în fapt împrumutată de la Maria Glogojeanu). Așa cum prevăzusem, eroul piesei nu și-a găsit interpretul nici pe departe (nu l-a găsit nici azi, după 25 de ani), tot ceea ce voisem transcendental în ea s-a volatizat, suflul de nebunie voit a rămas doar în textul scris, și în 1922 ca și în 1937, iar *Suflete tari* a biruit ca o primară dramă socială, și aceasta la un nivel normal teatrului românesc, fără vreun soi de rezistență.

Mioara

Experiența reușită cu *Suflete tari* m-a dus la o imprudență de neiertat în anii următori. Convins că dovedisem în piesa reprezentată o știință a tehnicei teatrale, care rămînea un bun cîștigat față de lumea de teatru, și că deci îmi pot îngădui să merg spre experiențe noi ideologice și pur dramatice, am încercat în *Mioara* să fiu atent numai la dramaticul în stare esențială, fără să mai recurg la suportul unei tehnice de teatru. De altfel, în afară de rolul principal, piesa nu oferea nici o dificultate spectaculară. Aveam motive să fiu încrezător și pentru că interpretul acestui rol era un actor de incontestabil talent și cu totul potrivit personajului. Din păcate, directorul Teatrului Național a ținut în mod inexplicabil să joace piesa înainte de întoarcerea mea în țară, iar regizorul n-a avut răbdarea să aprofundeze lucrarea. Peripețiile premierei din 1926 sînt de altfel cunoscute din *Fals tratat pentru uzul autorilor drama-*

tici și nu voi mai reveni asupra lor aci. Împotriva celor ce s-au scris, *Mioara* n-a fost, totuși, ceea ce se cheamă o cădere. O piesă cu material de creație, chiar nesusținută de o tehnică teatrală, nu se poate prăbuși niciodată, căci participarea publicului este de ordinul intuiției. Singurele piese fundate exclusiv pe abilitatea teatrală pot cunoaște deopotrivă succese zgomotoase ori prăbușiri iremediabile. A fost însă înnăbușită de o reacție fără precedent a intelectualității locale și a lumii de specialitate. «Pretențiile» ideologice ale piesei au părut inadmisibile, jignitoare pentru estetica zilei, altfel neînduplecat de pretențioasă. *Mioara* — așa diformată, mutilată — care făcea rețete normale și nici ca «spectacol» nu era mai slabă ca un spectacol obișnuit, a fost totuși scoasă de pe afiș, după 7 reprezentații, de un director debil, intimidat de campaniile de presă. E drept că violența acestei campanii întrecea tot ceea ce se văzuse pînă atunci la noi. Opacitatea artistică era dublată de meschinăria mistificării, de agresivitatea amorului propriu jignit... și mai ales găsea un material bun transmițător, în docilitatea opiniei culturale a timpului. Precaritatea acestei critici nu poate fi înțeleasă decît cunoscîndu-se modul ditirambic în care erau salutate celelalte piese ale stagiunii, azi cu totul uitate. Nu e mai puțin adevărat că această campanie a fost de o eficiență, în sensul urmărit de ei, totală. A izbutit să facă din mine un autor dramatic ridicul pentru aproape cincisprezece ani, de atunci încolo, căci pentru cîteva succesiuni de intelectuali după chipul și asemănarea înaintașilor lor din 1926, procesul *Mioarei* era un proces judecat și definitiv închis, față de care erau permise numai zeflemele pline de aroganță intelectuală.

Explica și scria convins unul dintre acești critici ai timpului : «Domnul Camil Petrescu e un fericit. D. Cezar Petrescu e de vină, fiindcă din pricina confuziei de nume ce se face, i se furnizează d-lui Camil Petrescu iluzia că-l cunoaște cineva.»

Au fost zile prin acei ani, cînd am fost mîhnit și jignit din cauza acestei ostilități îndîrjite, permanente și neînduplecate, pe care o întîlneam oriunde îmi în-

torceam privirea și am scris lucrul acesta cu amărăciune întărîtată. Un poet neînțeles poate continua, întors în el însuși, să se realizeze pe succesive, dar intermitente, foi albe, însă izolarea prelungită nu poate constitui climatul posibil pentru o operă dramatică, care e o modalitate de proporții, cu complexe implicații în epocă. Eram sărac așa cum numai un scriitor român poate fi sărac, sîcîit de lipsuri scabroase, de impedimente triviale, singur, iar lungii ani de trudă înverșunată, de ins condamnat la muncă silnică, nu mi-au fost răsplătiți, în teatru, decît cu insulte și intrigi stupide care frizau adeseori cu zîmbet cordial ticăloșia. Scrisesem în acești zece ani 1916—1926, cele dintîi șase piese din întîiele două volume ale ediției de față, *Suflete tari, Jocul ielelor, Act venețian, Mioara, Danton, Mitică Popescu;* aveam sentimentul că adusesem literaturii dramatice o contribuție esențială, constituitivă, dar în toți acești zece ani și nici alți doisprezece după aceia, nu mi se acordaseră decît 15 spectacole cu *Suflete tari,* 7 cu *Mioara* și 5 trunchiate cu *Act venețian,* piesele fiind scoase de pe afiș de fiecare dată în mod arbitrar. Un autor dramatic nu poate presta o muncă de diletant, în orele libere de reverie, așa cum îngăduie pasiunea lirică, pentru care un petec de hîrtie și un colț de masă în cafenea, sau zece, douăzeci de nopți de viață, turburate de insomnii și inspirație, sînt adesea de ajuns, ci e îndatorat la un monoideism paralizant social, la o muncă excesivă, absorbitoare, extenuantă și mai ales organizată (material greu de consultat, fișe, mijloace de transcriere, lungi ore de lucru la masă), ceea ce exclude altă meserie și chiar alte preocupări, traducîndu-se deci indirect prin învestirea unui întreg capitol, echivalentul existenței materiale (cel puțin în anii de scris o piesă), în tot acest răstimp. Sănătatea scriitorului e în joc, viața lui de ins social e destrămată.

Sunt firește și piese întemeiate exclusiv pe iscusința lirică ori intelectuală a replicilor, pe colecții de așazise «mots d'auteur», sau pe ierbare de esențe; asemenea piese se scriu desigur cu facilitate fericită, în cîteva săptămîni de lucru de birou, dar, oricît de stră-

lucite, ele nu sînt creații autentice. Privirea autorului dramatic trebuie să fie mult mai amplă, ca să surprindă dinamica dialectică a vieții măcar, inteligența lui trebuie să fie în stare să rezolve ecuațiile mai complicate ale istoriei, nu să rămîie la sclipiri astmatice, sau la discursuri, fie și epatante, de vervă lirică, dar lipite cu pap între ele. Asemenea constatări nu mă împiedică să recunosc limpede că e de mare folos ca autorul dramatic (și chiar romancierul) să facă un stagiu de ucenicie lirică, în care să învețe valoarea și meșteșugul cuvîntului, pentru frumusețea lui proprie, dar ei nu trebuie să rămînă la prețiozitatea inerentă unei asemenea îndeletniciri, ci să păstreze deprinderea și să folosească acest meșteșug numai acolo unde structura personajelor îngăduie virtuozitatea verbală. Arta cizelorului este desigur de mare preț, dar un cizelor nu poate construi palate și domuri, pentru asta e nevoie de privirea dominantă a arhitectului, apt să creeze perspective de semnificații. La fel, simfonia și drama muzicală, depășesc și implică, oricît de iscusit ar fi el, cîntecul de unul singur. «Celula românească nu rezistă» afirmase odată un critic, referindu-se la trista epuizare a poeților români, candidați la ospiciu și spital, la 40 de ani. Ce ar fi zis despre dramaturgi? Mie însă, în cei douăzeci de ani, din 1916 pînă în 1938, din cauza ostilității agresive și mai ales vigilente a intelectualității din această epocă, cele șase piese, scrise cu o voință însingerată, nu-mi întoarseră nici costul hîrtiei utilizate pentru atît de numeroasele retranscrieri la mașină. Din cauza marilor cheltuieli necesitate, autori dramatici, în genere, nu pot fi decît scriitori bogați din alte surse, ori subvenționați, sau în cazul cel mai simplu cei care cîștigă din teatru un minimum la început, devenind bogați după trei, patru lucrări, așa cum e cazul mai tuturor autorilor dramatici străini. (Molière cîștiga anual echivalentul a 400 000 de franci aur azi, un miliard și jumătate de lei pe lună, cînd scriem aceste rînduri). Nu mai vorbesc de sprijinul moral pe care-l poate aduce înțelegerea și statornicia unui grup de prieteni. Dar eu eram prea izolat, n-aveam nici un sprijin, nu eram subvenționat și nici nu eram jucat în aplau-

zele criticei dramatice și ale sălilor pline, căci prietenii scrisului meu, cu o excepție, două, erau puși pe gînduri, turburați și intimidați de insultele și atacurile directe la care erau expuși, cînd îndrăzneau să afirme o prețuire condamnată de exponenții autorizați ai zilei, care denunțau nominal pe cei care aveau curajul să-și exprime părerea. Abia după cel de al doilea război și mai ales după apariția *Istoriei literaturii române* a lui Călinescu, prin 1942, acești puțini prieteni risipiți au mai avut curajul să se afirme și să se recunoască astfel unii pe alții.

Cînd în 1943, din pricina unui interviu dat unei gazete literare, Liviu Rebreanu, întărîtat, a venit să-mi ceară o piesă pentru Teatrul Național, i-am arătat sertarele încărcate cu manuscrise matematice și i-am repetat hotărîrea exprimată în acel interviu, de a rupe orice legătură cu literatura și scena. I-am explicat că atmosfera în teatru mi-e atît de ostilă din pricina așazisei prese de specialitate, încît, practic vorbind, nici n-ar fi posibilă reprezentarea vreuneia dintre piesele mele fără să se iște din nou scandal... I-am amintit sub ce teroare a fost scoasă de pe afiș piesa în 1926. Mi-a răspuns că el nu e un director care să se impresioneze de isteria estetică a presei teatrale. În cele din urmă, ca un argument hotărîtor, i-am amintit că în notele care însoțeau publicarea *Mioarei* în volum, anunțasem că față de ostilitatea intelectualității românești, de lipsa unui cît de mic semn de înțelegere, luasem hotărîrea de a nu mai scrie și de a nu mă mai ocupa niciodată de teatru... Mi-a ripostat că au trecut de atunci 17 ani, că orice hotărîre e supusă revizuirii. A amintit anume că în 1937 s-a reluat *Suflete tari* care a făcut un important număr de spectacole. I-am răspuns că nu pot împiedica fără motiv Teatrul Național să-și reia piesele din repertoriu. Atunci mi-a propus să reia chiar *Mioara*. «Va fi din nou scandal». «N-are nici o importanță, cu condiția să-ți fi singur director de scenă.»

Am împachetat cărțile de specialitate, am catalogat în dosare manuscrisele matematice, hotărît să întrerup pentru cîtva timp orice altă activitate decît teatrul. S-a vorbit deseori despre pluriactivitatea mea, dar cred că

nu s-a remarcat esențialul și anume că atenția mea a putut fi orientată spre cele mai felurite zone ale artei și ale științei, unele atît de îndepărtate de celelalte, că apropierea lor într-o plenitudine creatoare apare contradictorie, dar că niciodată această atenție nu s-a împărțit simultan, iar activitatea nu a fost propriu-zis multiplă. N-am putut să fac niciodată mai multe lucruri în același timp, nici măcar două de moduri alăturate. În ultimii zece ani nu mai avusesem nici un soi de preocupare literară. Din 1933 pînă în 1936, studiasem numai și numai fenomenologia, cu monoideismul unui student la politehnică... Alți doi ani îmi luase teza de doctorat în filosofie, din nou trei ani îi petrecusem într-o muncă îndîrjită pentru redactarea unui op de ideologie strictă *Doctrina substanței*, pentru ca doi ani după aceea să stau cîte paisprezece ore pe zi în fața tratatelor de matematici... Niciodată n-am să pot arăta groaza care m-a cuprins cînd am înțeles că va trebui să evacuez din puținul spațiu al minții, imensul material acumulat în decurs de zece ani, fără să am siguranță că mă voi mai putea vreodată întoarce, cu posibilități de a-l relua din nou de la punctul de întrerupere... Căci era o rupere de țesuturi structurale, care făcea aproape inutilă o muncă de un deceniu... Că nimeni nu luase în serios această muncă, nu avea prea multă importanță, căci în decursul anilor mă obicinuisem cu asta și știam că aci «la porțile orientului nimic nu e luat în serios», și de altfel ceea ce mă copleșea era drama mea lăuntrică, furia de a fi silit să fac altceva decît ceea ce puteam hrăni acum din străfundul convingerii mele și merita mobilizarea puținelor mijloace intelectuale de care dispuneam. Știam că deși scopurile literare și dramatice nu mai puteau găsi în mine ecoul adînc de altădată, ca o iubire abolită, eram un prea cinstit artizan, ca să nu mă trudesc să fac tot lucrul cu toată aplicația, cît mai conștiincios, chiar dacă obiectul obligației mele era altceva decît ceea ce doream, decît ceea ce socoteam că e necesar. Trebuia să accept propunerea prietenoasă a lui Liviu Rebreanu și din pricină că eram la capătul posibilităților materiale, iar inflația se și vestea.

Premiera a fost fixată peste patru săptămîni, la 9 aprilie, «ca să nu intrăm în vară» și din pricina asta, sarcina directorului de scenă a fost literalmente infernală. Greutatea cea mai mare venea din faptul că, întocmai ca la *Suflete tari*, îmi lipsea și de data asta interpretul principal, axa întregei piese, și trebuia să improvizez, din depozitul teatrului, cel puțin un surogat de mare actor. Lucram aproape zi și noapte sub presiunea notelor arogante și perfide din gazetele de specialitate, care mistificînd informația pretins obiectivă, anunțau viitoarea premieră la modul ironic, «lucrînd» atmosfera pentru o răsunătoare cădere... S-a făcut destul caz de caricaturile apărute prin gazetele lui Șeicaru, dintre care într-una, în ajunul premierei, eram înfățișat ca luînd lecții de parașută, ca să cad mai ușor de la înălțime. Un anume haz la rece, galben, pregătind înfrîngerea pregătită cu dușmănie, pe o muche, căci în genere autorii dramatici români își joacă și existența materială, nu numai piesele, în seara premierei. Fac excepție de la aceasta firește cei comercializați cu totul, vreun M. Ștefănescu, debutant cu respirație scurtă, evoluat într-un vesel și conștiincios producător de vaselină dramatică, și alți doi, trei, colegi de stil cu el.

Și cu toate acestea, premiera a fost un succes, datorită ansamblului, excelent pus la punct (cu toată carența rolului principal, al cărui interpret pusese totuși o dramatică bunăvoință). Dificultatea cea mai mare a fost stăpînirea sălii de spectacol înseși, din pricina continuului scandal provocat de cei ostili, care urmăreau să intimideze actorii de pe scenă. Trecuseră însă 17 ani de la premiera propriu-zis, și acum, cei cîțiva prieteni ai lucrărilor mele de teatru, pînă aci foarte timorați și intimidați de orice campanie agresivă, au reacționat, pentru întîia dată, pe loc... Cred că atmosfera acestei săli de premieră a fost succesiv înfățișată de următorul articol, apărut, spre surprinderea mea, a doua zi după premieră, într-o foaie care în restul timpului îmi fusese și ea hotărît ostilă.

«Am aflat că la curse se pot face ciudate combinații, care, trebuie să modifice simțitor rezultatele firești și, desigur nu mi-am putut opri admirația pentru abilitatea omenească : știe

să elucideze orice problemă. La premieră cronicarii dramatici dau o bătălie, a cărei intensitate depășește uneori adîncimea conflictului din piesa respectivă.

...Lucrurile s-au petrecut cam așa : personal am lipsit de la spectacol, dar ecoul întîmplării m-a ajuns — din izvoare diferite. Încă înainte cu cîteva zile, de premieră, se simțeau acordurile misterioase ale unui preludiu, al cărui leit-motiv este triumful patimilor personale asupra obiectivității. Notele unei muzici „de manevră" urcau și coborau pe meschinul portativ al considerentelor personale. Pariurile, presentimentele, prevestirile și profețiile s-au încrucișat ca săbiile de lumină ale oglinzilor, ce se sfidează față în față...

În sfîrșit, sosește mult așteptata zi a premierei. În jurul Studioului, de abia se încolăcesc umbrele șerpilor, ce-și varsă veninul înserării și luptătorii de pe culoare își fac apariția, cu trupul mai impecabil învești mîntat decît gîndul, care li se zbate răzbunător în tranșeiele circumvoluțiilor cerebrale. Spectacolul începe înainte de ridicarea cortinei, la bufet și în foyer. Este de abia un joc de mimică între cele două tabere, care se adulmecă. Ochii sticloși insinuează victorii și prăbușiri, în vreme ce gura silește buzele să se arcuiască într-un surîs de superioritate sau de ironie. Primul, al doilea și al treilea act sînt pauze, în care activitatea încetează, antractele însă fac să crească adevăratul conflict. Autorul are prieteni puțini dar dușmani mulți și nemiloși, purtători ai unor condeie magice, ce știu să scrie și singure la nevoie, și nu numai supraveghiate de inexpresivul gardian al obiectivității. Făpturi învrșunate cunosc strategia modernă și procedează printr-o infiltrare lentă în rîndurile celorlalți, care nici nu-i bănuiesc. Se aruncă un proiectil la întîmplare, pentru a pipăi terenul și pentru a provoca mici focuri care să impresoare sala. Apoi, mințile acestea destoinice știu să utilizeze o armă de mare finețe. O prefăcută compasiune pentru autorul mare dramatic, care „e foarte profund dar nu e înțeles de public", pătrunde ca un spion, minunat travestit, în sufletul interlocutorului, căruia încearcă, pe această cale piezișă, să-i smulgă o infimă adeziune.

E lume multă, multă de tot. Regizori, actori și actrițe, oameni de teatru, autori dramatici, lipsiți firește de cea mai măruntă gelozie dar mai presus de toți și toate gazetari și cronicari, risipiți ici și colo, încearcă, întocmai ca aschiile, să despice butucii grei și anonimi ai marelui public, ce nu se prea lasă intimidat de acest asalt împotriva conștiinței sale. Partizanii autorului, prieteni care îl admiră cu sinceritate, încearcă o atitudine de contrapondere. Sunt și ei cîteva figuri proeminente ale vieții noastre intelectuale. Din pauza care desparte ultimele două acte, un filozof și matematician în același timp, năvălise pe coridor și rostește o vorbă de duh : „În toată afacerea asta este o conspirație pro și contra". Și totuși destinul piesei nu poate fi pătat de coaliția călimărilor...»

Campania de presă anunțată, care urmărea în primul rînd intimidarea acelor puțini prieteni, a depășit în vehemență și diversitate de manifestări toate așteptările. Reviste întregi, pagini complete de gazetă au irupt pline de revoltă estetică, cu chenar de doliu artistic... Baza atacurilor erau gazetele lui Șeicaru, împreună cu foile de teatru, dar li se alăturaseră acestora și alte ziare, din spirit mutonier. Este destul să latre în sat un singur cîine estetic, fiindcă pe urmă se pornesc îndîrjite, în neștire, toate potăile subțiri ale ogrăzilor.

Unul dintre mentorii acestor reacții, să-i zicem, dacă vreți, Vlad Tomescu, exponent intelectual și critic foarte prețuit de ai lui, expunea «cazul Camil Petrescu» pe două pagini de gazetă, mari și late cît pogonul, începînd în acest an 1943, care încheia o întreagă viață de trudă literară, cu o neînduplecată convingere, de la înălțimi ametitoare :

«Cuvîntul „nulitate" — dar absolută, perfectă — este cel dintîi pe care trebuie să-l scriem cînd ni se cere să-l definim pe d-nul Camil Petrescu și cînd mai ales ne găsim puțin obligați să facem concesia de a discuta serios un atît de amuzant, un atît de hilar personaj.

Nulitate... și poate numai atîta. Este cuvîntul just, potrivit, singurul care se cere cu un fel de riguroasă necesitate, singurul mai ales în care d-nul Camil Petrescu se cuprinde întreg, așa cum îl știți, cu toată „opera".»

Un mesianic poet, zguduit de «mesajul» său, se cutremura de indignare lirică pe lungi coloane făcînd cor în jeremiadele sale, cu un confuz eseist universitar pe jumătate anglo-saxon, pe jumătate călărășan, de pe balta Borcea...

Mai ales unul dintre adversarii cei mai tenaci, care timp de un deceniu a stat neclintit la postul său de campion al bunului-gust și al artei în teatru, un oarecare Carandino (de vreme ce este totuși inevitabil să-i dăm aci numele), care se bucura de o nediscutată autoritate în lumea criticilor de teatru (era chiar președintele criticilor dramatici), director de foaie de specialitate, om subțire a cărei sensibilitate estetică era jignită pînă la continue nevralgii intelectuale, de orice manifestare în teatru a «domnului Camil Petrescu de

tristă memorie» închina aprig, pagini întregi în gazetele pe care le dirija, conchizînd fără șovăire :

«Deoarece, să fim înțeleși, n-am întîlnit în decursul celor trei acte nici o idee interesantă, nici o replică de oarecare sens intelectual sau numai dramatic, nici o realizare care să justifice cît de cît pretențiile reformatoare ale pretinsului om de teatru. Paupertatea textului ne-a apărut evidentă la lectură. Piesa tipărită conține și o seamă de indicații regizorale, autorul căutînd la aproape fiecare intervenție a vreunui personaj, să susție caracterul lînced și inexpresiv al dialogului, prin meterezele unor explicații de stil dubios. Iată bunăoară cîteva indicații hilare, culese la întîmplare din suma acelora care sunt menite să lămurească profundele intenții ale eroilor : „Se deschide în trecut ca un iris de film", „Surîde ca o statuă de geniu absent", „Cuprins de gînd ca de puroi", „Tandră ca un înger bolnav de stomac", „Iritată și argiloasă", „Perfidă ca niște ghilimele" etc., etc., etc.»

Obiectivitatea ne silește totuși să recunoaștem că orice li se poate reproșa acestor oameni, dar nu li se poate tăgădui sinceritatea indignării, încrederea îndîrjită în gustul propriu (bun sau rău, asta e altă chestiune), devotamentul față de un ideal de artă, fie el oricît de obtuz și inconsistent, care-i împingea la îndreptățite, din punctul lor de vedere, manevre de culise gazetărești, și la atitudini care aveau scuza, și deci și explicația, unui imens răsunet, fără nici o rezistență în opinia publică.

Multă vreme am îndurat greu îndelunga ostilitate a semenilor mei, cu toată mîngîierea pe care mi-a adus mult în urmă cariera de romancier, mai puțin vulnerabilă la «campanii vaste», deși aceste «campanii» de «distrugere radicală» aveau un ritm, să zicem «sezonier», repetîndu-se însă acum numai din cinci în cinci ani, pare-se după timpul de revoluție saturnian. Cu timpul am înțeles însă că oamenii erau cu mult mai puțin vinovați de neînțelegerea lor, că dificultățile erau în altă parte. Cercetate obiectiv, aceste rezistențe îmi apar azi ca inerente lucrărilor înseși care vizau o zonă greu abordabilă. Stăruind să depășească deopotrivă tragicul acelui Fatum al tragediei antice ca și tragicul fatalității biologice, al eredității, în teatrul modern, și identificînd drama cu actul în conștiința pură (cîtă conștiință pură atîta dramă), întreaga operă dramatică a timpului era surprinsă și silită la o sucitură în sus.

Mie însă, lucrurile acestea lipite de ochi îmi luau din cîmpul observației toate căile de acces, cu cataractele lor, și de aci nedumerirea dezolată cu care luam act de inaderența contemporană. Abia mai tîrziu, cînd am luat contact cu fenomenologia, în care eu m-am regăsit ca într-un peisaj firesc («Dar eu, eu am văzut idei»), am înțeles ce lucru aproape imposibil pentru mijloacele lor, cerusem unor oameni care desigur nu erau toți de rea-credință. Spunea Husserl undeva că menținerea privirii în cîmpul conștiinței pure e atît de dificilă, încît nu se mai miră că e atît de puțin înțeles și că de altfel el însuși, teoreticianul ei, nu s-a putut menține, totdeauna cu ușurință, în orizontul ei, că a greșit chiar, în primele lucrări. Cum am putut deci să cred că impunînd unei opere de teatru să fie autentice și substanțiale, un cronicar dramatic va putea înțelege spre ce năzuiesc, cînd în decurs de zece ani, și încă alți cincisprezece socotiți recent, cercurile universitare înseși nu au putut răzbate, atunci cînd au încercat, pînă la sensul autenticității (autenticitatea este totuși prezența în conștiință), și cînd nu mai departe decît zilele trecute, unul dintre dialecticienii tinerei generații de filosofi mă denunța într-o serie de articole că, impunînd criteriul autenticității, fac concurență fotografiei sau cam așa ceva, întorcîndu-mă, după el, la teoria imitației în artă a lui Aristotel. Sporind intensitatea dramei prin descoperiri succesive de noi orizonturi în conștiința personajelor primordiale, și exclusiv prin această alimentare interioară, nu prin motive exterioare conștiinței (în acest sens nici ispășirea tragică, nici impulsul biologic, nici cataracta de crime, nu sînt dramatice în ele însele) se impune participantului o vedere dincolo de materialitatea faptului și în adîncuri, neajutat de intervențiile dogmei rituale.

Fiindcă, trebuie spus, un motiv serios de rezistență a fost și este între cele două războaie, lumea de teatru apuseană, cea «revoluționară», (care) redescoperea cu multă emfază temele tragediei antice, foarte mîndră să le reactualizeze la gabaritul zilei. A fost o avalanșe de Antigone și Electre. Pentru această epocă, opera lui O'Neill, altfel nu lipsită de o vigoare specios natura-

listă, «este o forță care a prefăcut fundamental tiparele și mijloacele de expresie ale unei arte, construind un univers propriu, menit să înfrunte vremurile ca o desăvîrșită realitate estetică și spirituală». Pentru asemenea crainici ai revoluției artistice, «*Din jale se întrupează Electra* este, din punct de vedere al teatrului pur, poate cea mai puternică lucrare a noii poezii dramatice, lucrarea cea mai bogată și mai realizată tehnic poate din toată literatura universală.»

Motivul tragediei în teatrul lui O'Neill este arătat ca fiind «lupta omului cu destinul său biologic», «cînd natura și biologia sînt mai tari decît meșteșugurile oamenilor». Individul este victima eredității lui. «Destinul stă la pîndă»... Solicitată atît de impetuos într-un sens cu totul opus, atenția epocii nu mai putea fi valentă pentru un teatru care năzuia spre o dramă absolută a cărei esență nu este lupta omului cu datele exterioare conștiinței lui, fie ele destin thegonic, fie fatalitate telurică, ori numai conflict biologic între personaje... Intelectualitatea acestei epoci, chiar de ar fi avut bunăvoință, nu mai putea să facă sforțarea să înțeleagă o cauzalitate dramatică absolută, adică imanentă conștiinței... în care acțiunea este condiționată exclusiv de acte de cunoaștere, iar evoluția dramatică este constituită prin revelații succesive, în care conflictul în esența lui, în loc să fie dirijat de un Fatum de dincolo de lume, sau prin determinismul biologic, ori ca de obicei să fie între personajele dramei, era în conștiința eroului, ca propriile lui reprezentații. Nevoia de absolut este aci întoarsă de la exteriorul teoretic, la conștiința în ea însăși, absolutul dorit cu necesitate fiind căutat în interior, și această necesitate interioară apărînd ea însăși generatoare de conflicte. Numai în acest sens drama fiind autentică.

Față de cea mai mare tensiune, eterna nevoie de absolut, în loc să fie deci orientată în afară, spre certitudini și explicații theomorphe, este întoarsă spre sferele cele mai adînci ale conștiinței pure însăși, sprijinul absolut fiind solicitat în interior și imposibilitatea de a găsi certitudini *aci*, provoacă drama.

Sînt distincții greu de făcut, dificultăți sporite încă de faptul că nu e aci vorba doar de simple stări esoterice cu cheie, atît de iubite de amatorii de dificultăți aparente. Una dintre puținele drame absolute, anterioare, *Hamlet*, și cea mai substanțială dintre toate, a fost atît de controversată în decurs de trei veacuri, tocmai fiindcă eroul dramei nu e în conflict nici cu fatalitatea cerească, nici cu determinismul biologic și, ceea ce e surprinzător, nici cu celelalte personaje din aceeași piesă. E un fiu care nu concepe să nu pedepsească pe ucigașii tatălui său, dar în decurs de patru acte, nu se poate decide să execute această hotărîre, fiindcă voința lui nu se poate declanșa decît printr-un declic în conștiință... E într-o permanentă hulă interioară fiindcă în conștiința lui se luptă imagini și judecăți contradictorii despre cei vinovați, despre sensul vinovăției în lume etc. Această incapacitate de a cunoaște, de a ști, de a desprinde din multiplicitatea concretă adevărul, atunci cînd omul ar avea nevoie mai mult ca oricînd să cunoască, este drama lui Hamlet (confruntă aci *Electra* lui O'Neill, atît de rigidă, deși cu aceeași problemă în față). În clipa în care prin revelații succesive ajunge la certitudinea vinovăției unchiului său, drama în conștiință s-a încheiat și începe deznodămîntul, o hecatombă de morți, un final tragic, dar nu dramatic... *Hamlet* este drama lucidității. Este una dintre cele mai zguduitoare reprezentări ale lumii. În sensul văzut de noi nu e dramatică decît confruntarea între sferele conștiinței pure, iar intensitatea dramatică este în funcție de amploarea acestei sfere și de orizontul ei în cunoaștere. Iată de ce o dramă nu poate fi întemeiată pe indivizi de serie, ci axată pe personalități puternice, a căror vedere îmbrățișează zone pline de contraziceri. Urmează de aci o consecință poate surprinzătoare. Tocmai din pricina acestei ample și deci dialectice reflectări a lumii în conștiință, personajele de dramă nu pot fi «caractere» în înțelesul normal al teatrului, și iată de ce Hamlet nu e un «caracter». Un caracter nu e în funcție de jocul revelațiilor conștiinței sale, nu e deci în funcție de acte de cunoaștere, ci reprezintă o forță unitară neinfluențabilă. Andrei Pie-

traru nu este nici el un caracter, așa cum sînt de altfel cei din jurul lui, căci o dramă absolută trimite pe al doilea plan crearea de caractere, ceea ce nu înseamnă că el este lipsit de voință, dar capacitatea lui de acțiune este în funcție exclusiv de reprezentarea pe care și-o face despre Ioana Boiu. Cînd, după revelații succesive, în actul al doilea, a cunoscut-o, el e în așa măsură hotărît și capabil de acțiune, încît hotarele lui copleșitoare răstoarnă linia rigidă de «caracter», a eroinei și a celorlalte caractere (Matei Boiu) din jurul său. Cîtă luciditate, atîta dramă. Condamnații la moarte, ca și operații fără anestezie, în trecut, au avut totdeauna dreptul să ceară înainte de execuție alcool, însă Danton refuză dîrz să bea «ca să vadă totul pînă la capăt».

Ca să se evite unele confuzii e necesar de asemenea de precizat că drama absolută depășește și conflictul de ordin etic din sfera conștiinței morale, dezbatere clasică într-o anume tragedie, între datorie și sentiment, ca neesențial dramatic...

Ar mai fi de adăugat la explicațiile acestei adversități, de un sfert de secol, printre faptele care creau premizele inaptitudinei de a înțelege, că în afară de «tragedie naturalistă», teatrul dintre cele două războaie a proclamat, cu emoție admirativă, sub obsesia nevoii de originalitate, un teatru de zonă patologică (psihanalist, freudian, ori de forțe telurice și sexualitate fiziologică, alternat cu piese despre pierderea personalității, sau «dublă personalitate» și alte «cazuri rare», gratuite etc.), adică un teatru opus plenitudinei personalității, antipodic tensiunii în conștiință, solicitate de drama absolută, aceasta refuzînd anume, liminar, cazurile aberate, ca motiv central, ele neputînd prezenta interes dramatic. În asemenea condiții, tocmai menținerea unui teatru în zonele concrete și esențiale, și îndeosebi lipsa de originalitate, în loc să fie recunoscute ca un merit al lucrărilor mele, au devenit un motiv de refuz pentru o intelectualitate debilă, care-și alimenta interesul prin anomalii. Nu se poate însă lupta cu acele problematici din dramaturgia contemporană atît de atrăgătoare prin iluzia profunzimii și a singularizării, și în orice caz interesante prin experiențele de regie

exterioară la care se pretează, ceea ce nu e de pildă cazul cu *Hamlet*, despre care un regizor român scria că «e foarte supărat în vreme ce-l citește, pentru că-și dă seama că nu va putea face nimic original din el». Deci exponenții diverselor curente erau nespus de mîndri de recomandarea de oameni de gust pe care o indicau asemenea preocupări ; sentimentul de a face parte dintr-o elită intelectuală se purta indicat cu ostentație pe frunte și pe cartea de vizită, împingînd la paradă și intoleranță agresivă. Trecerea ar fi fost prea grea pentru acești oameni, (care făceau cu puțin capital o bună afacere estetică și profesională), către ascuțișurile aride ale unei mentalități ierarhic concrete, esențiale, structurale și substanțiale în același timp (dacă e vorba să spunem, pînă la urmă, lucrurilor pe nume), care constituie condiția teoretică a creației artistice. Dificultatea e aci împinsă pînă la stînjenitoarea inaptitudine de a trece dincolo de fragmentar și de a intui substanța în autenticitatea ei. Și poate că punctul cel mai greu, pragul acestei modalități, era tocmai trecerea condiției liminare, a concretitudinei. Tradusă într-un cifru aproximativ, această condiție impune crearea unui cadru, concret, de infrastructură normală, analoagă suportului cranian față de gîndire. Sînt acele pasaje «incolore», prost scrise, care plictisesc în Shakespeare și Molière, interminabilele descripții din Balzac și Tolstoi (sărite la lectură) stilul de cod penal al lui Stendhal (ținut în anonimat o jumătate de veac sub motivul platitudinei stilistice), frazele încîlcite de cîte două pagini din *Swann* (care au plictisit și pe André Gide făcîndu-l să recomande editurii N.R.F. să refuze să publice romanele lui Proust) etc. etc.

De fapt mai toți marii romancieri și dramaturgi au fost neînțeleși și nedreptățiți anume din cauza pretinsei lor platitudini și a lipsei de originalitate, a insuficienței stilului. Afirmația asta poate să surprindă fiindcă toată lumea știe că geniile sînt de obicei neînțelese tocmai din pricina originalității lor, așa e cel puțin tradiția transmisă de estetizanți... De fapt nu e decît o judecată paradoxală, justificată de lenea inte-

lectuală a istoricilor literari, de incapacitatea lor de a întregi semnificații. Refuzați pentru ermetismul lor au fost numai poeții exclusiv lirici, cei zişi «puri» din ultima jumătate de veac. Cu titlu de curiozitate amintesc că nici Baudelaire în Franța, nici de pildă Arghezi la noi, n-au întîmpinat rezistență pentru ermetismul lor, ci tocmai din pricina unui pretins «prozaism», («mîzga», «rachiul» și «deștul» lui Arghezi, gramatica lui, au fost prea «vulgare» pentru esteții timpului). Maimuța calofilă aruncă disprețuitoare nuca fiindcă i se pare coaja rebarbativă și nu va cunoaște miezul nebănuit, decît tîrziu, cînd se va găsi cineva ca să-i ofere o nucă spartă, analizată.

Această zonă aridă și ternă este însă tot atît de necesară operei de artă ca și rădăcina și scoarța, pentru copac, ca și coloana vertebrală pentru substanța medulară. [1] Este în genere și partea cea mai dificilă a creației artistice, dar a oferi o iluzie de esență fără suportul de structură concretă, este ca și cînd ai oferi copilul în soluție condensată, biftekul în buline, *Hamlet* în rezumat esențial. Prezența acelei infrastructuri concrete, conjugată cu esența, este semnalul puterii creatoare, fiindcă esențele în libertate sînt de domeniul unei relative facultăți și se pot realiza industrial în cantități oricît de mari, de atelierele mai de soi, însă copacul are legile lui de creștere. Aș vrea să spun aci un lucru pe care condeiul îl tot evită de un sfert de oră, neîncrezător că ar putea să-l exprime sumar, așa cum trebuie, și neîncrezător că ar putea întîlni înțelegere. Iată despre ce e vorba. Condiția concretitudinei este semnul genialității creatoare nu prin ea însăși, ci fiindcă ea este dovada activității sub condiția individuației... E o realizare subordonată limitării prin determinare. Aci e libertatea de a arunca cu piatra, dincolo, este pomul cu mere. Piatra

[1] Explicînd prin 1922 unui cunoscut critic de ce consider «poezia» ca un mod de «cunoaștere plastică» și arătîndu-i că în mod necesar «poeziile» cuprinse în volumul *Versuri* încep întotdeauna cu o zonă ternă de notație, pentru că numai așa are valoare elevația esențială din restul poeziei, nu am izbutit probabil să mă fac înțeles, căci, spre stupefacția mea, m-am trezit catalogat, în opera sa, ca «poet de notație».

poate fi aruncată oricum, după jocul întîmplării, căci în orice caz ea va lovi ceva, dar acest simplu fapt nu va fi un semn de iscusință. Dacă va lovi în pom chiar, și va doborî mere la întîmplare, va fi ceva mai mult decît nimic, dar dacă, dintr-o singură lovitură anunțată, va lovi unicul măr dintr-un pom, atunci se poate vorbi de o adevărată iscusință. Ceea ce trebuie reținut aci este că meritul vine din realizarea unui conjunct între două libertăți, a actului de a arunca și a unului de a fi el însuși... Cele două libertăți în modul în discuție al creației sînt concretitudinea și esența. Un cadru concret este dificil de realizat, dar nu excesiv merituos ; pe de altă parte elaborarea de esențe în libertate este și ea dificilă, dar abia ceva mai mult decît cea dinainte, ca merit. Cadru fără esențe este ceea ce realizează literatura bună realistă, naturalistă ; esența fără cadru este ceea ce a încercat, amețită la rece de propria ei ispravă, și literatura expresionistă. Îmi aduc aminte de mîndria cu care un autor dramatic «revoluționar» proclama acum douăzeci de ani «nevoia» unui teatru «exclusiv de esențe»... Ambele aceste modalități, de merite relative, sînt infinit depășite, în parte și laolaltă, de conjunctul integrării esenței în concret. Tocmai noțiunea de conjunct nu e teama că nu va fi înțeleasă pe liniile ei de semnificație potențializată. Ea nu este adunarea a două cifre, nici măcar simpla înmulțire a lor, ci este o operație de ordinul calculului probabilităților, și dacă e vorba de găsit o comparație, ea ar putea fi familiară mai curînd celor care joacă la cursele de cai și cărora li s-ar explica anume că un conjunct este echivalent cu a nimeri un «dublu-event» din două curse în care ar alerga, nu un număr limitat, ci un număr cvasi infinit de cai. Și încă aci ar fi încă vorba de a nimeri, deci un simplu joc, dar în integrarea esenței este vorba de o certitudine, de certitudinea creației, și de aceea opera de geniu, integrarea unei esențe în concret este nesfîrșit mai rară decît orice event la curse. Faptul că două date, oarecare în ele însele, dar indispensabile, dau ceva cu totul excepțional în conjunct, este cel mai greu de înțeles, și de aci au ieșit toate rătăcirile în critica timpurilor.

Trebuie precizat cu stăruință că, din condiția concretitudinei structurale, drama absolută implică un cadru al esenței conjugat, anume o infrastructură ontogenică (sens modificat) cu prezențe din toate modalitățile depășite filogenetice (sens modificat) și aceasta o deosebește de celelalte modalități anterioare, care sînt simple aspecte, exclusiv unele față de altele, ale substanței. Într-o dramă absolută deci, nici motivele fatalității antice, nici cele ale fatalității biologice nu sînt excluse, cum nu sînt excluse nici personajele «tip», reprezentînd «caractere», nici cazurile patologice, telurice ori chiar aberate, ci sînt numai subsumate esenței, și în acest sens au un rol subsidiar, iar observația este valabilă și la roman. (Vezi în privința depășirii noțiunii de caracter *Noua structură și opera lui M. Proust* în *Teze și antiteze).* Dificultatea pentru dramă este sporită sub acest aspect, din pricina spațiului structural limitat de care dispune o lucrare de teatru și care nu îngăduie dezvoltări ce ar duce la copleșirea eroului prin personaje secundare mai solide ca aspect, mai conturate, necesare structurii unei drame de conștiință, așa cum scheletul e necesar celulelor cerebrale ca suport. Iată de ce însăși drama absolută, ca și romanul de nouă structură, abundă de «tipuri», «caractere», cazuri particulare, modalități teologice și tematice, dar asemenea opere nu se pot rezolva totuși, culminînd, decît în imanența conștiinței, în personajul pisc care urmează fluctuațiile conștiinței, așa cum înălțimile alpine, implicînd mai jos toate modurile topografice normale, nu se pot realiza ca esențe decît în convulsiuni amețitoare de stînci, ghiață și zăpadă perenă.

Oferite numai ele însele, chiar în centrul operei, cu intenția de a le promova de la un rol subsidiar la unul esențial, aceste modalități exterioare conștiinței, aceste cazuri patologice ori aberate, aceste tipuri și caractere rămîn tot personaje secundare, iar opera în care sînt înfățișate rămîne tot la periferia artei substanțiale. Othelo ca «tip» al gelosului este un personaj secundar prin faptul însă că suflul shakespearean îl amplifică în imanența conștiinței, îl menține între marile creații. E ceea ce Molière izbutește în *Mizantropul* și nu izbutește

în *Avarul*, căci un personaj esențial dramatic nu poate fi, trebuie spus, decît un intelectual (dar nu un specios al intelectului, căci sensul curent e lateral), fiindcă nici un mod al conștiinței nu este posibil în afară de intelectualitate. Știm că identificînd personajul esențial dramatic cu intelectualul, fluctuant în conștiință, sîntem în conflict cu tradiția seculară care opune intelectul și pasiunea, făcînd din intelect o frînă a pasiunii și chiar a capacității de acțiune sau văzînd în pasiune o anihilare a intelectului. La nivelul degenerat, academic, al criticei, se opune cu ostentație în opera de artă tipul «viu», care e cel exclusiv pasional, instinctiv, voluntar, tipului cerebral, considerat ca artificial, neviabil, inconsistent. Nu e locul să discutăm aci în ce măsură Bergson însuși confundă esența instinctului cu intuiția, opunînd-o intelectului. Evitînd să legăm aci fire pe care le dorim deocamdată încă deosebite, nu putem totuși întîrzia să subliniem caracterul noocratic al dramei absolute și să declarăm că personajul ei autentic este un om de specie nouă, capabil de crize în conștiință, de ordin cognitiv, nu moral, în esență. Pentru un asemenea personaj, conștiința și intelectualitatea nu sînt epifenomene, ci motive generatoare ale întregei vieți sufletești, care nu e constituită din «elemente», ori «fundamente», intensitatea pasională fiind ea însăși în funcție de conștiință ; într-un proces invers deci decît cel socotit normal. Cîtă conștiință atîta pasiune, deci atîta dramă. [1]

[1] Referitor la acest mod al dramei, expunînd, pentru programul teatrului, subiectul *Mioarei*, scriam, într-o vreme cînd țineam și mai mult decît azi să ocolim o explicitare, în termenii propri vederii noastre teoretice :

«Intrăm și mai mult în spiritul piesei cînd, după ce am văzut faptele înseși, adică după ce am văzut ce se întîmplă cu jurămintele, trecem într-alt plan al conștiinței, care e tocmai cel care a interesat mai mult pe autor, și conține conflictele personajelor cu ele însele. În acest sens, piesa de față este drama iscată între ceea ce vedeau și știau despre lume înainte de faptul ireparabil și ceea ce descoperă după confruntarea între aparență și realitate, între ceea ce e cu putință și ceea ce este irealizabil. Jocul acesta de contraste este dublat de un anume soi de sentimente, și acest soi de sentimente constituie „drama cunoașterii", care este substanța piesei de față.» (Volumul *Distribuții*, Stagiunea Teatrului Național 1942—1943.)

N-are nici un sens să mai prelungim acest început de început lămuritor. Problemele de acest soi sînt azi, cu mijloacele pe care le are știința timpului, insolubile, iar indicațiile date sînt numai primii pași din perspective imense. În lipsa luminii teoretice nu este eficientă aci decît intuiția substanțialității, însă aceasta e tot atît de rară ca și actul de creație, cu care e congenială.

Mioara, în această a doua serie, s-a jucat pînă în mijlocul verii aproape, încheind stagiunea la 2 iulie, după un număr de 25 de reprezentații, cu săli pline. Nu s-a mai reluat în toamnă, ca să facă loc pe afiș pieselor noi pregătite de direcție, în timpul vacanței, și unei noi lucrări cerute autorului.

Danton

Începută în 1924 și continuată pînă în toamna lui 1925 *Danton* înseamnă pentru mine revelația Marei Revoluții Franceze... Aproape zi și noapte, citind sau scriind, am lucrat într-un soi de uitare concentrată, mai bine de un an. Reproduc și aci lămuririle date în prefața primei ediții, în 1931.

«Lucrarea de față nu este o dramă istorică, ci o reconstituire dramatică.

Drama istorică ia numai ca pretext faptul istoric, pentru ca pe temeiul lui să se clădească o întîmplare fictivă, care-și invoacă prețuirea, din nelimitarea funcției artistice. Pretențiile noastre sînt nesfîrșit mai modeste și ele nu ajung decît la folosirea maximă a unui material istoric și la o minimă adaptare scenică. E adevărat că subiectul însuși a fost ales pentru caracterul lui neasemănat dramatic, că episoadele cele mai multe sînt copleșitoare doar prin datele lor, și deci nu a fost simplă întîmplare ci preferință. Tocmai din această cauză intervenția personală a autorului s-a căutat a fi cît mai mărginită. Ba încă grija respectului adevărului a fost împinsă poate la exagerare. Limita a fost numai ideea că totuși *Danton* e o piesă de teatru. În așa mod că din douăzeci de tablouri abia cîteva sînt neindicate în nici o sursă și introduse ca verosimile. Unele sînt înegrite de autor, cele mai multe sînt transcrise după izvoare aproape cu fidelitate, pe mari întinderi (de pildă, ziua atît de dramatică de la 30 martie 1792, transpusă după notele *Monitorului*). Foarte numeroase replici sînt de asemeni împrumu-

tate naraţiunii istorice. Licenţa pe care ne-am permis-o a fost o deplasare a momentelor şi o reconstituire, alta decît cea convenită în izvoare, a faptelor. Este această deplasare a momentelor o absolut necesară concesie faptului că totuşi *Danton* e o lucrare de teatru.

Găsim însă că pentru adevărul sufletesc n-are o importanţă prea mare dacă el a ţinut discursul : „îndrăzneală... numai îndrăzneală... necontenit îndrăzneală" la Ministerul de justiţie, în faţa deputaţilor, miniştrilor, poporului sau la Adunarea legislativă (cum a fost în realitate), sau de pildă că întîlnirea cu Lemath e anticipată cu trei luni, că şedinţa faimoasă a Comitetelor reunite a avut loc în biroul lui Robespierre sau aiurea.

Sau dacă fraza adresată călăului Sanson : „Să ridici capul meu în mîini şi să-l arăţi poporului... Merită !" a fost spusă în clipa cînd i se lega mîinile, ori cînd se urca pe basculă.

Se va zice că dacă invenţia dramatică este aproape nulă în tot cursul acestor 20 de tablouri, meritul autorului dramatic e şi el destul de redus. Negreşit că da, însă lectura cu blocul de fişe alături, a foarte multe mii de pagini de istorie a Revoluţiei Franceze, ni se pare că, totuşi, constituie un merit peste care nu se poate trece atît de uşor.

Mai revendicăm de asemeni şi reorganizarea interioară a întregului material. Noi credem într-un principiu de penetrabilitate şi de coordonare în structura psihologică aproape tot atît de strict ca o determinare morfologică. Este ceea ce noua filosofie şi psihologie germană numeşte „Die Gestalttheorie", adesea „Gestaltpsychologie" şi care singură poate permite reconstituirea unei personalităţi din elementele disparate şi ades contrazicătoare furnizate de istorie. Numai printr-o intuiţie esenţială a întregului, nesfîrşit mai preţioasă decît atîtea date, care pot fi simple înregistrări eronate a unor martori care, chiar cînd sînt de bună-credinţă, se dovedesc adesea sau prea pasionaţi sau chiar destul de mărginiţi, o figură istorică poate fi pe deplin lămurită. O condiţie premergătoare, de nelipsit, pentru posibilitatea unei intuiţii esenţiale ni se pare însă aşezarea personagiului în cadrul lui adevărat şi nevoia de a-i cuprinde totalitatea momentelor de seamă.

Este o condiţie care de foarte rareori se îndeplineşte atunci cînd e vorba despre eroii Revoluţiei Franceze. Întotdeauna ei suferă o inacceptabilă micşorare, fiind reduşi cînd la gabaritul intelectual al autorului, cînd la cel presupus al mulţimii.

În privinţa cadrului ce să mai spunem decît să relevăm cît de trivial, cu ce concesii de pitoresc dubios şi cu ce totală neînţelegere e reprezentată Convenţia, care a fost una dintre cele mai capabile, mai savante adunări legiuitoare ale tuturor timpurilor ? Ea a realizat numai în doi ani, în ordinea exterioară, biruinţa completă asupra armatelor engleze, olandeze, prusace, austriace, piemonteze şi spaniole — iar în ordinea interioară, a creat, fără model, un stat din nou. Ei i se datoresc : Marea Carte a datoriei publice, redactarea unui Cod unic, introducerea sistemului metric, obligativitatea şi gratuitatea învăţămîntului. A

creat „școlile centrale" din care au ieșit liceele. A creat, conservat și reorganizat instituțiile superioare : Muzeul Luvru, Collège de France, Ecoles des langues orientales, Bureau des Longitudes, Museum, Conservatoire des arts et Métiers, Bibliothèque et Archives Nationales, Ecole de droit et de médecine, Ecole des mines, Ecole des Travaux publics (devenită Școala Politehnică), Ecole Normale, Ecole du Génie, de la Metz (astăzi la Fontainbleau) etc. De asemeni, a reorganizat academiile existente într-un Institut de France. Lucruri consemnate de altfel chiar de tratatele de istorie. Instituțiuni care ulterior au fost adoptate de cele mai multe state de astăzi, state în care se reprezintă totuși filme înfățișînd această Convenție ca o adunătură de derbedei cretini și însetați de sînge, care într-o dezordine de neînchipuit iau măsuri nesăbuite și bestiale după simple aiureli. În asemenea ambianță un erou adevărat al timpului apare firește de neînțeles.

De altfel, ceea ce ne-a îndemnat să facem această istorie dramatică este și faptul că, în întregime, concepția care a dominat celelalte lucrări dramatice ni s-a părut greșită. Aproape în toate Danton apare numai în ipostaza de învins, în preajma judecății la Tribunal. Dar momentele sufletești se valorifică prin antecedentele lor. Și în orice caz adevăratul Danton nu poate fi închipuit și înțeles fără 10 august, fără respingerea întîiei invazii prusace, fără duelul lui cu Girondinii. Cum Napoleon nu poate fi adevărat luat numai în preajma bătăliei de la Waterloo și la Sf. Elena. În realitate, tot geniul, Danton și l-a arătat în momentul culminant al revoluției, nu în anul Thermidorului. El e o sinteză întreagă, complexă, formată din fire împletite contradictoriu, nici unul dintre ele în parte nu-l caracterizează. Astfel, dacă e luat ca un simplu „megafon" al revoluției și un chefliu diform (așa cum ni-l înfățișează nu numai autorii de piese și vieți romanțate de pînă acum, dar chiar majoritatea istoricilor), nimeni nu va ști că Danton a fost în realitate unul dintre cei mai mari oameni de stat pe care i-a avut Franța, un diplomat de mare finețe. Unul din adevărurile temeinice impuse de acea „Gestalttheorie" este că nici una dintre părți nu se poate explica decît prin întreg. Dar cu atît mai adînc și mai bogat e întregul, cu cît diversitatea elementelor e mai mare și acest lucru este mai adevărat în figura cu totul excepțională a lui Danton. Este fără îndoială una dintre cele mai complexe personalități pe care le-a înregistrat istoria.

Astfel sperăm că va apare, reîncadrată în atmosfera și întîmplările vremii ei, această figură, și din lucrarea din față.

P.S. — Rămîne să fie puse la punct cîteva amănunte, dacă, eventual, autorul va avea posibilitatea să cerceteze de-a dreptul colecția de manuscrise și documente a Bibliotecii Naționale și arhivelor franceze.»

Scris la îndemnul lui G. Storin, în 1924-25, *Danton* a fost pus în studiu de compania Bulandra la cererea acestuia, dar, după ce rolurile au fost scoase, piesa a fost

înlăturată în ziua primei repetiții de d-na Lucia Sturdza Bulandra, intimidată de eventualitatea unui «scandal» pe care îl bănuia iminent.

Primită în anul următor «cu elogii și în unanimitate» de comitetul de lectură al Teatrului Național, n-a fost înscenată în decursul celor douăzeci de ani trecuți, și fiindcă autorul este convins că nu se poate realiza în teatrul românesc climatul unui asemenea spectacol. Dezgustat de «viața teatrală», anunțam în cursul unui interviu anul trecut, că în nici un caz nu voi accepta să mi se joace *Danton* pînă ce nu vor dispare foile de teatru *Bis*, *Scena* și *Cortina*.

Mitică Popescu

Descurajat de nereușita tuturor încercărilor de a găsi interpreți potriviți pentru lucrările mele anterioare (și mai ales actorul care să poată realiza dramele efective de luciditate în pasiune, și de patetic în plenitudinea conștiinței, și care ar fi putut interpreta deopotrivă, pe Andrei Pietraru, pe Gelu Ruscanu, pe Pietro Gralla, prof. dr. Omu, într-un anume înțeles, mai tîrziu, pe Mihai Stînculescu și Radu Vălimărescu, condiția ficiculului cerînd pentru Danton un tip de actor anume) și prevăzînd că multă vreme, poate timp de decenii, nu se vor ivi asemenea interpreți, am scris prin 1925—26, o comedie ai cărei interpreți mi se părea că vor fi găsiți cu ușurință oricînd în teatrul românesc.

Socot de oarecare interes pentru arătarea motivelor care m-au dus spre Mitică Popescu să reproduc în notă [1] lămuririle ocazionale, date în programul teatrului.

[1] «„Mitică este bucureșteanul par excellence", afirmă undeva Caragiale, care este de altfel și nașul acestui „tip", a cărui caracteristică este „că face spirite nesărate". Dacă mai adăugăm și restul familiei, pe faimoșii „Lache, Mache, Sache, Tache", atunci după Caragiale, fizionomia morală a bucureșteanului apare ca aceea a unui personaj cu totul neserios: mucalit dar fără sare, lăudăros fără pereche, chiulangiu incorigibil, crai de mahala, farseur de prost-gust etc.

Să fie oare acesta „bucureșteanul par excellence"? →

Prudent ca tehnică teatrală, am încercat metoda reluării pe planuri succesive în ascendență, a unor idei care se puteau întrupa de la comicul cel mai accesibil, pînă la subtilitățile de intuire, pe care le adresam unui număr cu totul restrîns de spectatori. Prudența mea s-a

Dar Mitică Popescu ?

Mitică Popescu este pentru străini, în genere, tipul însuși al românului, nu numai al bucureșteanului, așa cum Dupont este tipul franțuzului, Smith al americanului, Meyer al germanului. Numai că acest „Mitică Popescu" se bucură de o reputație foarte proastă, spre marele nostru regret „Baron Popesco" este un student întîrziat, care trăiește din expediente, care fuge fără să plătească hotelul, care trage chiulul croitorului, păcălește femeile pe care le seduce cu farmecul lui semi-oriental, și cîteodată și mai rău.

Chiar fără să trecem frontiera, în cuprinsul ținuturilor românești, „Mitică Popescu" este cu dispreț ironizat de către ieșenii aristocrați și culturali, care îl găsesc mahalagiu și lipsit de sensul poeziei, dar mai ales sever judecat de către ardeleni și bănățeni, care văd în acest personaj tipul „regățeanului" „șmecher", afacerist destul de corupt de „fanariotismul" ultimelor două veacuri.

Autorul acestei comedii este și bucureștean și „regățean" și român.

El nu s-a putut împăca în nici un mod deci cu această lamentabilă reputație a lui Mitică Popescu, cu care se simte frate bun. El crede că dacă nu e la mijloc o calomnie a acelui perfid și incomparabil Caragiale, e în tot cazul o gravă neînțelegere. Firește, el nu poate tăgădui, ci recunoaște că toate trăsăturile compromițătoare enumerate mai sus se găsesc cu adevărat în caracterul lui Mitică Popescu.

Susțin însă că ele nu sînt esențiale, că apar numai la un examen superficial. Tipul românesc reprezentat prin Mitică Popescu este, cu alte cuvinte, altul, care trebuie căutat în profunzime, cu mai multă putere de pătrundere. Teza acestui autor este că un om trebuie judecat nu după ceea ce spune, ci după actele lui. Judecat după flecăreala lui și după spiritul lui de autocalomnie, românul, luat reprezentativ, este într-adevăr neserios, fanfaron etc. Dar judecat după faptele esențiale ale vieții lui, este un adevărat lord al loialității, un prinț al bravurei, un cavaler fără prihană. Mai mult chiar, forma voit vulgară pe care o adoptă cotidian acest Mitică Popescu este un simplu mod de apărare a vieții lui adevărate și intime, așa cum unii timizi sînt obraznici, iar unii bătrîni cumsecade, morăcănoși. El are pudoarea marilor lui sentimente și de aceea se autocalomniază. Legînd aci de definiția pe care autorul, în lucrările sale de specialitate, o dă stării poetice și anume că „Poezia este pudoarea în expresia marilor sentimente", rezultă limpede că Mitică Popescu este, prin candoarea și sensibilitatea lui ascunsă, poezia însăși. →

dovedit îndreptățită : jucată prin 1938 în condiții lamentabile, cu excepția actului I, piesa a întrunit un număr suficient de reprezentații, lipsite însă de orice semnificație.

Reluată în anul 1945 pe scena Teatrului Național-Studio, a cunoscut unul dintre cele mai mari succese pe care le-a înregistrat pînă azi teatrul românesc, fiind încă pe afiș, în continuare, în ianuarie 1947, cînd scriem aceste rînduri.

Iată femeia pe care o iubesc

Piesele despre care ne-am ocupat în notele de pînă aici, respectînd nu gruparea în volume, care a fost călăuzită de alte criterii, ci cronologia redactării lor, sînt toate scrise între anii 1916—1926. În timp ce *Mioara* era încă pe afiș, prin mai 1943, încurajat de succesul reluării, Liviu Rebreanu, aflînd că am un bogat material, încă din anii mei de activitate literară dramatică, m-a îndemnat cu stăruință, să-i scot din el o piesă de teatru, pentru toamna anului acela. Intrat de acum în volbura teatrului și hotărît să dau o formă definitivă, gîndită mai ales sub forma tiparului, întregii mele producții

Să dăm cîteva exemple :

Mitică Popescu se laudă că e bătăuș teribil, dar nu pomenește niciodată că este erou din războaiele naționale ; sîcîie toată ziua pe ardeleni (și mai ales pe admirabilul lui subdirector), dar nu spune că a fost rănit în luptele din Ardeal, unde mersese voluntar. Cu prietenul lui Jean se ceartă toată ziua, dar sînt nedespărțiți. Se laudă cu succesele lui la femei ireale, dar nu spune o vorbă despre cele reale. Trage chiulul la slujbă, dar lucrează nopți întregi cînd i se arată că e un moment greu. Se laudă toată ziua că face afaceri, „că dă lovituri", dar cînd îi cade în mîini o adevărată avere, o dăruiește băncii lui. E necuviincios cu patroana lui, îi zugrăvește mustăți pe portret, dar este îndrăgostit de ea nebunește, fără nici o speranță etc.

Rezultă după această concepție de extrem optimism național, că Mitică Popescu, ale cărui trăsături tradiționale au fost și ele păstrate (ca forma obligatorie a sonetului), este un fel de erou necunoscut, un adevărat înger contabil, care-și petrece tot timpul liber în fața cafenelei Capșa, urmărind cu privirea toate trecătoarele frumoase.

Are autorul dreptate ? Iată ceea ce trebuie să decidă, ascultînd această comedie, publicul... bucureștean și poate celălalt.»

dramatice, am redactat pînă prin octombrie *Iată femeia pe care o iubesc*, stăpînit de ideea de a respecta neapărat tehnica orhestrării dificultăţilor cu reluări în planuri succesive şi cu hotărîrea de a renunţa să mai sprijin întreaga piesă pe un rol-axă, al cărui interpret, prin carenţa lui, putea să-mi provoace dificultăţi. Îmi propusesem, de asemeni, să implic în infrastructura piesei şi modurile despre «pierderea personalităţii», curente în teatrul dintre cele două războaie, cu intenţia depăşirii demonstrative a tematicei acestor moduri, devenite deci subsidiare esenţei acestei drame.

Premiera — pregătită sub direcţia de scenă proprie — a avut loc la 28 februarie 1944 şi mi-a adus pentru întîia dată în carieră, înainte de *Mitică Popescu*, ceea ce se numeşte un triumf în teatru. Firește că rezistenţa «intelectualităţii», care se declara responsabilă de soarta culturii româneşti, a fost aceeaşi (sala de premieră a fost continuu agitată de hulă, apostrofe au pornit din loji, aşa încît un cronicar, de altfel cu totul ostil, îşi putea începe articolul, amintind de seara premierei *Hernani)*, dar de data asta prin însuşi eşecul vastei campanii împotriva *Mioarei* publicul spectator era prevenit... Biletele erau vîndute mereu cu cîteva zile înainte, şi piesa părea pornită pe o serie menită să treacă de sfîrşitul stagiunii. După 16 reprezentaţii, spectacolul de la 5 aprilie n-a mai avut loc, căci în seara de 4 aprilie activitatea Teatrului Naţional a fost întreruptă pînă la o dată nedecisă. La 24 august, bombardamentul în picaj german a năruit şi incendiat clădirea întreagă. Decorurile piesei au fost arse şi, date fiind şi schimbările la conducere, am preferat să nu mai continui în nici un mod seria reprezentaţiilor întrerupte, preferînd o înscenare nouă, altădată.

Prof. Dr. Omu

Îmbelşugatul material adunat cu douăzeci de ani înainte în jurul «Casei Snagov» mi-a îngăduit să redactez, în 1946, o nouă piesă cu aceleaşi personaje.

Dificultatea pe care mi-am propus s-o înving era ca ambele comedii să fie cu totul independente una de alta,

și ca acțiune și ca expunere a modului eroilor lor, una neimplicînd neapărat reprezentarea anterioară a celeilalte, deși, în timp, *Iată femeia...* este, totuși, anterioară.

Dona Diana

Prin 1938, Ion Marin Sadoveanu, întors de la Viena, mi-a cerut să traduc pentru Teatrul Național o comedie spaniolă în versuri libere și proză, pe care o văzuse reprezentată la unul dintre teatrale lui Reinhardt, punîndu-mi la dispoziție versiunea germană. Era *El desden con el desden* a lui Moreto, în traducerea lui Carl August West (publicată încă din 1816 și pe care eu o aveam în ediția *Reclams Universal Bibliotek*, cu nr. 29). Niciodată nu mi-am putut explica încîntarea cu care am citit și am tradus această grațioasă comedie. Nu cunosc spaniola și nu am putut merge la original, decît aproximativ, cu concursul binevoitor al unor prieteni competenți. Versiunea lui Molière cu titlul *La princesse d'Elide* e mult prea slabă, și probabil că îi era superioară versiunea încercată de Gozzi : *Principessa Filosofia*, pe care cu toată truda pe care mi-am dat-o nu mi-am putut-o procura. Dar să lăsăm pe West însuși să lămurească raporturile dintre cele patru versiuni.

«Molière a imitat această comedie în *Princesse d'Elide*, dar nu cu geniul său știut, și în genere atît de superficial, că de abia se mai poate recunoaște aci originalul. Mult mai meritorie este prelucrarea lui Gozzi, care în a sa *Principessa Filosofia* a urmărit magistralele date ale poetului spaniol pas cu pas, ba chiar ici colo îmbunătățindu-le, mai ales în scenele de expoziție.

Eu, continuă West, am folosit în prelucrarea actuală schimbările lui Gozzi, dar în ansamblu m-am ținut aproape de originalul spaniol, atît cît îmi îngăduia diversitatea gustului național. Îndeosebi am ținut să redau caracterului prințesei, noblețea sa originală, sacrificată în parte de înclinarea spre burlesc a lui Gozzi. Dimpotrivă, am păstrat în Perin (Polila în original, Giannetto la Gozzi, Martin în versiunea românească) numeroase trăsături de caracter fericite ale autorului italian. De asemeni și în ceea ce privește pe Cezar.»

După ce am terminat traducerea, mi-am dat însă seama că intriga piesei rămînea puerilă, că acțiunea lîn-

cezea lipsită de gradație, că unele date ale conflictului erau prea cursiv trecute.

Căutînd să păstrez farmecul livresc al personajelor, poezia plină de grație a convenționalului academic al Renașterii, am remaniat, amplificînd-o, acțiunea întregii piese, am căutat să adîncesc trăsăturile de caracter ale eroilor și mai ales ale lui Martin, am introdus astfel unele scene și tablouri noi, și am intensificat, pe cît mi-a fost cu putință, datele conflictului. Nu pot să fiu judecător în această situație, sînt prea robit farmecului acestei comedii, pe care o recitesc cu o încîntare întotdeauna proaspătă și care, la urma urmelor, s-ar putea să fie un joc cu totul subiectiv, dar după atîta trudă de a scrie pentru alții, mi-am spus că îmi poate fi îngăduit să mă joc, pentru mine însumi, de unul singur, așa cum îmi place mie. Nici nu mai știu în ce măsură mai poate fi cineva autorul acestei comedii și indicația de pe frontispiciu e oarecum la întîmplare, supusă unei eventuale modificări.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Index onomastic

A

Addison, [Joseph] : 44
Agamemnon : 25
Alexandru, [Macedon] : 47
Antigona : 176
Antoine : 60, 61, 63, 65, 66, 71, 81
Appia : 103
Arghezi, Tudor : 163, 181
Aristofan : 32
Aristotel : 50, 77, 78, 142, 176
Arlechin : 52, 106
Atticus, [Titus Pomponius] : 42

B

Bab, Julius : 16, 49, 56, 57, 64, 101, 107
Balzac : 120, 180
Banco : 88
Barlo, Elena : 152
Barnum : 150
Baron, [Michel Boyron] : 39
Bassermann : 64
Bataille, H : 59, 161
Baty, Gaston : 97, 98, 99
Baudelaire : 181
Berger, Ewald Ludwig : 101, 102
Bergson : 70, 71, 78, 116
Bernauer, Rudolf : 128
Bernstein : 59, 161
Bertaux, Félix : 100
Bidou, H. : 39, 45
Blaga, Lucian : 115, 116
Boiu, Ioana : 166, 179
Boiu, Matei : 179
Booth, Edwin : 49
Bragaglia : 103
Brahm, [Otto] : 61, 64, 71
Brémont, Leon : 38
Brîncoveanu, Constantin : 164
Bulandra, Lucia Sturdza : 163, 187
Bulandra, Tony : 163
Bulfinski : 55

C

Canaletto : 164
Caragiale : 188, 189
Carandino [Nicolae] : 174
Carol IX : 47
Caterina de Medicis : 52, 75

BCU CLUJ CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Călinescu, G : 170
Cehov : 65, 105
Cezar : 47, 56, 192
Chénier Marie-Joseph : 47
Chronegk : 54
Cicero : 42
Ciril : 106
Claudel, Paul : 94, 99
Clairon : 39, 40, 45, 48
Cocteau : 102
Collé : 46
Colombine : 52
Constantiniu, I. : 163
Copeau, Jaques : 94, 150
Coquelin : 119
Corneille : 42, 74
Cornescu : 151
Craig, Gordon Edward : 79, 80, 81—99, 101, 103, 104, 108, 111, 112, 119, 145, 149
Croce : 78, 142
Curel, Fr. de : 137

D

Dancenco : 64
Danton : 185, 187, 188
Daudet : 60
David, [Louis] : 48
Dawison : 49
d'Elide (la princesse) : 192
Desdemona : 49
Dessoir, Max : 14, 116, 135, 143
Diderot : 41, 42, 43, 44, 45, 46, 51, 82, 133
Dimov, Osip : 103
Don Quijotte : 151
Dona Diana : 192
Draga (regina) : 150
Dragomirescu, Mihail : 161, 162
Dreyfus : 60
Dullin, [Charles] : 97, 98
Dumas : 50, 51
Dumesnil : 63
Duse, Eleonora : 57, 58, 59, 78, 88
Dyonisos : 33

E

Ecaterina a II-a : 75
Electra : 176
Eschil : 32
Esop : 119, 120
Euripide : 32

F

Fabre, Emile : 37
Fedor (țarul) : 64
Fedra : 25
Feodorov : 152
Fidias : 132
Fiedler, K. : 68, 78
Fotino : 156
Fratellini : 117
Freyenfels, Müller : 120
Furia : 47

G

Gad, Henri : 162
Gantillon, Simon : 98
Garbo, Greta : 59
Garrick, [David] : 44, 53, 74, 137
Geiger, M. : 15, 72, 76, 77, 116
Gémier : 97, 130, 131, 133, 145, 149
Georg II de Meiningen : 54
Gide : 73, 93, 94, 180
Girondinii : 187
Glogojeanu, Maria : 166
Goethe : 42, 92, 96
Gogol : 107
Goodmansfield : 44
Gorki : 65
Gozzi, [Giannetto la] : 111, 192
Gralla, Pietro : 188
Gramatica, Emma : 58
Granowski : 106
Gregor, Joseph : 21, 25, 26, 27, 44, 49, 136
Gustave : 46, 47
Gusti, D. : 27
Gusty, G. : 155

H

Hagemann, C. : 123, 125, 126, 132, 138, 139, 142, 145
Hamann, R. : 100, 101
Hamlet : 31, 41, 42, 84, 99, 103, 120, 141, 178
Hasenclever : 102
Hauptmann, [Gerhard] : 61, 64, 143

Henric al III-lea : 75
Henric al IV-lea : 75
Hernani : 191
Hoffmann : 111
Homer : 132
Husserl, [Edmund] : 68, 116, 176

I

Iago : 45
Iancovescu, I. : 163
Ibsen : 61, 64, 96, 144
Ihering, Herbert : 102
Iliescu, Marin : 161, 162
Immermann : 101
Irod : 41
Irving : 81
Isis : 47

J

James : 59
Jamois, Marguerite : 99
Jessner : 102
Jo : 47
Jouvet, [Louis] : 97, 98
Jullien, Ad[olphe] : 46, 47, 48
Jupiter : 132

K

Kainz, [Joseph] : 57, 64
Kaiser, Georg : 102
Kant : 103
Karamazov : 163
Kayssler : 101
Kean : 57, 81
Kemble : 81
Kierkegaard, Sören : 94
Kjerbüll-Petersen, L. : 123, 126, 137
Klages : 116
Kutscher, Artur : 133, 145

L

Lache : 188
La Clairon [Claire-Josèphe de la Tude] : 45
Lange, K. : 125
Lebrun, [Charles] : 47
Lehman, Else : 64
Leibniz : 160
Lekain [Henri-Louis Cain] : 39, 44, 63
Lemercier [Népomucène] : 17
Lessing : 42, 53, 92
Licurg : 33
Linde, Otto zur : 100
Lisle, Rouget de : 132
Lorenzo Magnificul : 34
Ludovic al XIV-lea : 44, 48
Lupu (doctor) : 163

M

Macbeth : 87
Mache : 188
Mahrholz, Werner : 100, 101
Macredy : 81
Malherbe : 80
Mallarmé : 93, 94
Manet : 60
Mann, Thomas : 127
Manolescu, [Ion] : 59, 163
Marmontel : 45, 47
Mars (domnişoara Mars) : 17
Martin, Karlheinz : 103, 149
Meyer [tip literar] : 188
Meyerhold : 105, 106, 108, 111, 131
Mihalescu, Al. : 163
Millin : 48
Mioara : 166, 167
Mitică : 188
Mitică Popescu : 188, 189, 190
Mole (domnişoara de la) : 165, 166
Molière : 48, 53, 74, 84, 85, 99, 122, 159, 169, 183, 192
Moreto : 192
Morris : 93
Morţun : 155
Moskovsky : 57
Musset : 50, 51

N

Napoleon : 185, 187
Navarre, Octave : 32
Negulescu, P. P. : 34
Nemirovici Dancenko : 64
Nerval, Gérard de : 94
Nevière : 162
Novalis : 94
Novelli : 58
Nyu : 103

O

Oedip-Rege : 102
Omu : 188, 191
O'Neil : 99, 176, 177, 178
Othello : 49, 156, 183

P

Pantalone : 52
Perin : 192
Petrescu, Camil : 167, 174
Petrescu, Cezar : 167
Pharasme : 46, 47
Pierot : 52
Pietraru, Andrei : 178, 188
Pirandello : 96, 118
Piper, R : 68
Piscator : 103
Pisistrate : 32
Pitoëff, Georges : 98
Platon : 86
Poe, Edgar : 94
Polila : 192
Ponsard, [François] : 50, 51
Por : 47
Pradon : 25
Protopopescu, Dragoș : 93
Proust, Marcel : 19, 35, 61, 93, 94, 116, 180, 183

Q

Quinault [Philippe] : 47

R

Rachel : 42
Racine : 25, 159
Rafael : 120, 142
Rebreanu, Liviu : 170, 171, 190
Regulus : 42
Reinhardt : 104, 144
Richard al III-lea : 44
Rittner, Rudolf : 64
Robespierre : 186
Rosetti, Dante Gabriel : 93, 94
Rossi : 57
Rude : 132
Ruggiero-Rugieri : 58
Ruscanu, Gelu : 188
Ruskin, J[ohn] : 82, 93

S

Sache : 188
Sadoveanu, Ion Marin : 192
Sainte-Albine : 45
Salvini : 57
Samson : 186
Sardou, [Victorien] : 51, 118
Sauer, Oskar : 64
Schiller : 103
Schlegel, W[ilhelm von] : 44, 53
Schopenhauer : 116
Scribe, [Eugène] : 50
Sémiramis : 48
Sérac, Yvonne : 98
Shakespeare : 41, 42, 44, 53, 74, 84, 85, 98, 99, 111, 122, 144, 180
Shaw : 50, 53, 96, 99, 144, 159
Shylock : 151
Sîrbul, I. : 59, 155
Smith (tip literar) : 188
Soare [Z. Soare] : 154
Sofocle : 32
[Sorel], Julien : 165
Sorma, Agnes : 64
Speidel : 57
Stanislavski : 61, 64, 65, 71, 78, 92, 149, 150
Stendhal : 165, 180
Stînculescu, Mihai : 188
Storin, G. : 163, 167
Stradivarius : 109
Strindberg : 96, 99, 103, 151
Swann : 183

Ș

Șeicaru [Pamfil]: 174
Ștefănescu, M[ircea] : 172

T

Tache : 188
Tairov : 107, 108, 109, 110, 111, 119, 120, 130
Talma : 42, 47
Termagant : 41
Thespis : 32
Thibaudet : 162
Tolstoi : 180
Tomescu, Vlad : 174
Trivale : 162

U

Ulysse : 47
Utitz : 78

V

Vahtangov : 104, 106
Valéry, Paul : 73, 93, 94, 99
Vălimărescu, Radu : 188
Ventura, [Maria] : 59, 162
Vermeer Van Delft : 69
Vianu, Tudor : 120
Voltaire : 40, 44, 45

W

Wagner : 85, 92
West, August Karl : 192
Wilde, Oscar : 82, 93
Winds, Adolf : 92, 97

Z

Zacconi : 58
Zeis : 97
Zigenfuss, Werner : 143
Zola : 60, 61

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
L I T E R E

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cuprins

Cuvînt înainte 5

MODALITATEA ESTETICĂ A TEATRULUI 11

I
Indicații despre metodă 13

II
Lămuriri introductive 21

III
Primatul textului 31
1. Adecvarea și inadecvarea clasică 31
2. Reacțiunea veristă și naturalistă 54

IV
Libertate și creație 79
1. Gordon Craig 79
2. Teatrul de avantgardă 91
3. Scena stilizată 100

V
Corelația text-interpretare organizată scenic 122

VI
Recapitulare aporetică 134

SENSUL «REGIEI INTERIOARE» 147

I «Revoluția» decorului 149

II Text și regizor 153

III Pagina de ciornă 156

ADDENDA LA «FALSUL TRATAT» 157

Index onomastic 195

BCU CENTRALA UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE
PRETUL

Au mai apărut

Tudor Vianu ■ FILOSOFIE ŞI POEZIE

Nicolae Iorga ■ BIZANŢ, DUPĂ BIZANŢ

Émile Faguet ■ DRAMA ANTICĂ,
DRAMA MODERNĂ

Matei Călinescu ■ CLASICISMUL EUROPEAN

Dan Grigorescu,
Sorin Alexandrescu ■ ROMANUL REALIST
ÎN SEC. XIX

Lei 6